القيمة المادية مهمة .. والقيمة المعنوية أهم !

يبدو أن شعور المثقفين المصريين بالقلق على مصير جوائز الدولة التقديرية والتشجيعية، وما صارت إليه قيمتها المادية من تواضع، وقيمتها المعنوية من تراجع، قد انتقل إلى وزارة الثقافة التى أعدت مشروعا يرفع القيمة المادية للجوائز الموجودة، مع استحداث جائزتين أخريين تسمى إحداهما جائزة التفوق وهى وسط بين التشجيعية والتقديرية، وتسمى الأخرى جائزة النيل الكبرى وستكون أرفع تاج يتوج به واحد ممن بلغوا القمة كل عام.

وإذا تمت الموافقة على هذا المشروع فى مجلس الوزراء ثم فى مجلس الشعب، فسوف ترتفع قيمة الجائزة التشجيعية إلى خمسة آلاف جنيه، والجائزة التقديرية إلى خمسة وعشرين ألفا، أما جائزة التفوق فالمقترح أن تكون خمسة عشر ألفا، وأن تكون جائزة النيل الكبرى مائة ألف.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ولا شك فى أن هذه المبادرة دليل واضح على اتجاه المسئولين إلى حماية جوائز الدولة واستعادة ما كان لها فى النفوس من هيبة واحترام.

ولا شك أيضا فى أن رفع القيمة المادية لهذه الجوائز وتدعيمها بجائزتين جديدتين إنجاز فعال لا يوفر الهيبة والاحترام لجوائز الدولة وحدها، بل يوفرهما للثقافة المصرية وللمثقفين المصريين جميعا.

ونحن نعلم أن هناك عدة جوائز عربية مغرية بما لها جميعا من قيمة مادية ضخمة، وبما أصبح لبعضها من احترام نالته بنزاهة القائمين عليها، وحرصهم على بناء سمعتها، وبما للفائزين بها من مكانة مشهودة يقر بها النقاد والجمهور. ومن هنا جمعت بعض هذه الجوائز العربية بين القيمة المادية والقيمة المعنوية.

هذه الجوائز المرصودة للكتاب والشعراء والنقاد والمفكرين العرب على اختلاف أقطارهم أصبح لها تأثير واضح فى مصر بالذات. فمصر تضم أكبر عدد من المشاهير الجديرين بالتكريم، على حين أن القيمة المادية للجوائز المصرية الحالية أصبحت متواضعة جدا لا يستغنى بها الكاتب المصرى، كما أن قيمتها المعنوية اهتزت كثيرا فى السنوات الأخيرة بمنحها لبعض من يختلف الناس على مكانتهم أو يشكون فيها شكا كبيرا.

لهذا أصبح الكاتب المصرى يطمع فى أية جائزة عربية ولو كانت قيمتها المعنوية ضعيفة أو كانت سمعتها غير مشجعة؛ لأن قيمتها المادية الضخمة تقطع تردده وتغريه بالقبول، وربما أغرته بأن يبذل فى سبيل الحصول عليها ما لا ينبغى أن يبذل أو يبتذل. فإذا تركنا الكاتب المصرى أمام الإغراء المادى وحده مجردا من حماية وطنه عرَّضناه لتقديم تنازلات لابد أن يقدمها حتى يفوز بجائزة من هذه الجوائز التى نعلم أن بعضها لا يُمنح إلا بشروط يأباها من يحترمون أنفسهم ويعتزون بأفكارهم ومواهبهم.

فإذا علم الكاتب أو الشاعر أو الناقد أو المفكر المصرى أن له فى وطنه جائزة محترمة تنتظره إذا أدى واجبه على الوجه الأكمل ترفَّع عن قبول الجائزة الضعيفة أو المشروطة بشروط فكرية أو سياسية أو عملية يرفضها.

غير أن رفع القيمة المادية لجوائزنا لا يكفى وحده لتوفير الهيبة والاحترام لها.

إن القيمة المعنوية للجائزة هى الأهم. والقيمة المعنوية تتحقق إذا كان المُحكِّمون ممن تُطلَب شهادتهم وتُسمع كلمتهم ولا يُشك فى نزاهتهم، وإذا كان الفائزون بالجائزة ممن لا يختلف الناس على جدارتهم مهما اختلفوا حول من هو الأجدر من غيره.

ولو أنك خيرت كاتبا حقيقيا بين جائزة بألف جنيه حصل عليها طه حسين، **والعقاد، والحكيم**، وجائزة أخرى بأضعاف هذا المبلغ حصل عليها فلان وسواه ممن يتبادلون المنافع أو يستجدون المكافأة لاختار الجائزة الأولى وهو الرابح.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وقد لا يعلم الكثيرون أن أرفع جائزة أدبية فى فرنسا، وهى جائزة **جونكور** المخصصة للقصة ليست لها إلا قيمة مادية رمزية - خمسين فرنكا، أى حوالى ثلاثين جنيها مصريا! - لكن قيمتها المعنوية هائلة، فقد فاز بها أمثال **جورج ديهامل، ومارسيل بروست، وأندريه مالرو، وسيمون دو بوفوار**. ولأن لها هذا الرصيد المعنوى بالإضافة إلى ثقة جمهور القراء فى كفاءة المحكمين فيها ونزاهتهم، فالفائز الجديد بها يتحول بين يوم وليلة إلى نجم لامع لأنه وريث هؤلاء الأسلاف العظام. وعندئذ يرتفع توزيع كتبه من بضعة آلاف إلى بضع مئات من الآلاف، ثم يكون فوزه بالجائزة سبيلا إلى ترجمة أعماله إلى اللغات الأوربية الأخرى. وهكذا يحصل على العائد المادى الضخم عن طريق التقدير المعنوى العادل.

ولو أننا اكتفينا برفع القيمة المادية لجوائزنا وظلت هذه الجوائز تمنح لمن لا يستحقونها لخسرنا المال دون أن نربح الثقافة.

لهذا أرى أن المشروع الجديد بحاجة إلى مشروع آخر يحدد شروط الحصول على الجائزة بدقة وتفصيل، كما يعيد النظر فى طريقة الترشيح وطريقة التحكيم ليسد الثغرات التى ينفذ منها المفسدون !

ميلاد حنا

الإيچيبتومانيا أو الوله بمصر

«الإيجيبتومانيا» أو «الولة بمصر» هل تنتقل عدواه من الغرب لأحفاد الفراعنة؟ د. ميلاد حنا

تنقل لنا الجرائد ووكالات الأنباء، الحمى التى تجتاح أوروبا بالوله والشغف والغرام بالحضارة الفرعونية القديمة إلى الحد الذى تصفه الجرائد الفرنسية الشهيرة بالجنون المصرى أو **«الإيجيبتومانيا»** ولا أستطيع أن أجد لذلك تعليلا واضحا؛ لأن «الغرام» بحضارتنا الفرعونية فى الغرب غرام قديم يعود للعصور الوسطى، حتى اعتقدت ـ خطأ أو صوابا ـ أن الغرب هو الذى اكتشف لنا آثارنا القديمة، وأن الأمر فى حاجة ماسة لأن نعيد نحن **المصريين** اكتشاف حضارتنا القديمة؛ لأن معرفتنا بها ـ فى الأغلب الأعم ـ ضئيلة سطحية غير متعمقة، ولولا أن أهرامات الجيزة كانت من الضخامة بحيث لا يمكن للبشر أو للعواصف الرملية أن تغطيها. لكن قد تنكرنا لأهرامات الجيزة الشامخة، وربما لعشرات الأهرامات الأخرى المنتشرة من أهرامات الجيزة شمالا قرب القاهرة إلى هرم دهشور وسنفرو جنوبا مرورا بهرم سقارة المدرج والشهير.

لقد أقام متحف **اللوفر** فى عاصمة النور باريس والتى أخذت اسمها ـ فيما يقال ـ من خلال عبارة **«فاربا ايزيس»** أى «ايزيس بنت فرعون» والتى تحولت لتكون «باريس» معرضا ضخما سوف يستمر إلى منتصف أبريل ١٩٩٤ ليقدم رؤية أوروبا لمصر الفرعونية والتى جمعت مادتها العلمية من الدول الأوروبية: فرنسا ـ إيطاليا ـ هولندا، فجاء هذا المعرض صيحة فى صحراء مصر أن تنتبه إلى تراثنا والتى اهتم به الغرب مقرونا بعصر النهضة والعلمانية الأوروبية وكم كنت أود أن تهتم مصر بما فيها أجهزة وزارة الثقافة لكى تنقل لنا هذه المعلومات والبيانات، كم كنت أتوقع أن يثير مثل هذا المعرض ـ عن تاريخ مصر ـ شهية وزارة الإعلام وأجهزة التليفزيون المصرى ـ والذى وقع تحت تأثير أجهزة وفكر

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الإعلام فى دول قريبة تفرض علينا قيمها وفكرها حتى تخلفنا وأصبحنا مثلها ـ نقول، كنت أود أن تسافر بعثة من التليفزيون المصرى لكى «تحج» لهذا المعرض الفريد من نوعه، فتنقل لنا، ليس فقط المعرض والتاريخ ـ ولكن مشاعر البشر الذين يتعرفون على المعرض فى حب وشغف لهذا التراث حتى أصيب الناس بـ «الإيجيبتومانيا»، لنتعرف على سبب الانبهار، لعل عدوى هذا الشغف بمصر ينتقل إلى شعب مصر سلالة الفراعنة.

جاء فى التقارير الصحفية التى أذيعت لتسجل بعض ما جاء فى هذا المعرض ـ ولا أجد بأساً من تكرارها لقراء الثقافة الرفيعة فى مجلة «إبداع» أن البداية كانت فى القرن السابع عشر عندما وضع الفرنسى **بنوا دى مالييه** أول خريطة حديثة لمصر بعد زيارته لها حيث سجل مجرى النيل وعليه مواقع أماكن الآثار فى الأقصر ووادى الملوك ومعابد الكرنك وأبو سمبل وأسوان، ثم أصدر **ميشيل ديفاختر** موسوعة سجل فيها جرد للآثار المصرية عام ١٦٨٤.

وجاء القرن الثامن عشر فاتحة فخمة لاكتشافات متعددة للآثار الفرعونية يذكر منها «**وثائق آثار طيبة**» **لفريدريك نوروون**، ثم كتب الرحالة البريطانى «**القس ريشارد بوكوك**» ثم الفرنسى **كلود لوى فورمون والقس جان تيراسون** وغيرهم حيث انتقلت عدوى الشغف لتراث الفراعنة إلى تخصصات أخرى بخلاف علماء الآثار، وظهرت اهتمامات مماثلة فى مجالات الموسيقى والفلك وعلم الاجتماع والشعر وغيرها، مما كان أحد أسباب المناخ العام الذى دفع **نابليون بونابرت** لغزو مصر، ومن هنا فإن الرأى عندى هو أن الحملة الفرنسية كانت ذات أهداف ثقافية أكثر منها لأغراض الاستعمار أو استغلال الثروات المصرية ولكن هذا الرأى قد يثير جدلا سياسيا ـ ليس هذا موضعه ـ فنحن فى مجال الفكر المتعمق غير المنحاز والموضوعى فى مجلة «**إبداع**».

ومما يؤيد وجهة نظرى أن نابليون قد استقدم معه مجموعة هائلة من العلماء والفنانين الذين سجلوا مشاهداتهم فى كتب «**وصف مصر**» والتى ستظل مستندا ووثيقة تاريخية هامة لتلك الحقبة التى كانت مصر تعيش فيها فى ظلام الخلافة العثمانية، غير واعية بما يحمله جوف مصر من كنوز ثقافية لحضارات قديمة أدركها الغرب ونحن نيام.

وفى وسط كل ذلك الزخم لاهتمام الغرب الأوروبى بحضارة الفراعنة يقف «**شامبليون**» شامخا لأن معاناته واجتهاداته لفك رموز حجر رشيد يعتبر نقطة تحول أساسية فى كل ما يتعلق بحضارة الفراعنة ـ ويرجع تاريخ هذا الحجر إلى عام ١٩٦ ق.م ليسجل مناسبة تتويج بطليموس الخامس ـ فقبل فك رموز حجر رشيد، كانت آثار الفراعنة مجرد حجارة تبهر الألباب بضخامتها ودقة نحتها وبقاء أصباغها أى كانت أحجار غير ناطقة، أما الجهد العلمى الضخم الذى بذله شامبليون فقد فتح الباب واسعا لإمكان قراءة وفك رموز الكتابة الهيروغليفية بمقارنتها بذات النص المكتوب على الحجر لكل من الكتابة الديموميقيه وهى الكتابة لذات اللغة المصرية القديمة والتى تطورت لتكتب بحروف أبسط من الرموز والحروف الهيروغليفية ثم بالمقارنة بالترجمة المكتوبة باللغة اليونانية القديمة وكانت لغه معروفة لدى شامبليون (١٧٩٠ ـ ١٨٣٢).

وهكذا جاءت دراسات وقدرات وبحوث شامبليون

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لتكون ميلادا جديدا لعلم المصريات EGYPTOLOGY والذى بدأ الاهتمام به فى الجامعات الأوروبية وأنشىء بالفعل عدة كراسى أستاذية للتعمق فى دراسة التراث الفرعونى القديم، وقد تم ذلك فى أوروبا قبل أن تدرك مصر ذلك بسندات طويلة وظل علم المصريات (وأحيانا القبطيات) موضع اهتمام الغرب إلى أن تم فتح شهية الجامعة المصرية فتم إنشاء كلية الآداب وأقسام التاريخ بها ثم كلية الآثار.

ومنذ منتصف القرن التاسع عشر زحف إلى مصر عشرات المهتمين بآثار الفراعنة، وحمل الأفراد والبعثات العلمية مئات وربما آلاف القطع من الآثار بعضها ضخم وكبير مثل المسلات الموجود إحداها فى وسط ميدان **كونكورد** فى باريس والآخر على شاطىء نهر التيمس فى لندن، وكذلك رأس نفرتيتى فى برلين وغيرها الصغير والتى كان يحمل مع الباحث نفسه ويصحبته بالبواخر فقد انتشرت فى كل أنحاء العالم .

وأذكر عندما كنت طالبا للدكتوراه فى الهندسة بجامعة سانت اندروز فى اسكتلندا أن زرت متحف فى مدينة **بيرث** Perth المجاورة للجامعة ودهشت ـ كمصرى ـ كيف أن هذا المتحف الصغير فى مدينة غير مشهورة فى اسكتلندا كان يحتوى قسماً خاصا بالمصريات فشعرت بالزهو والاعتزاز، وكانت مشاعرى وقتها ـ وحتى الآن ـ متضاربة، فيما إذا كان «تهريبها» من مصر كان خيرا لمصر (وللبشرية والثقافة الإنسانية) أم كان الواجب عدم خروجها، ووقتها لم نكن نملك القدرة على ذلك بل لم نكن ندرك أهم ما لدينا من كنوز ممثلة فى هذه الأحجار بما تحمل من نقوش غير مقروءة ولا مفهومة من المصريين وبالتالى غير مقدرة أو مثمنة.

ولكننى أدرك الآن أن هذه الحقبة من عصر «**النهب العظيم**» للآثار المصرية لم يكن شرا كاملا، فوجود هذا الكم الهائل من الآثار فى كل متاحف الغرب وحتى ميادينها، لهو دعاية ثقافية لمصر وعلينا أن نستثمره فى كافة النواحى.

ومرة أخرى يعود الفضل لعالم مصريات غربى وهو **أوجوست مارييت** والذى نبه الخديوى **سعيد** باشا وأقنعه بأن الآثار تسرق ولابد من حفظها وتقرر إنشاء المتحف المصرى لأول مرة لحفظ الآثار الفرعونية فى بولاق ولولا ذلك لاستمر تدفق الآثار الملقى بها فى الصحراء دون حفظ أو حراسة جادة أو تسجيل نهبا لمزيد من السرقة والبيع والتجارة.

وظل اهتمام فرنسا بالتراث الفرعونى مستمرا، ففى عام ١٨٦٧ أقيم المعرض الدولى فى باريس، وقد عرض فى هذا المعرض الدولى الهام العديد من آثار الفراعنة والتى نقلت من المتحف المصرى ولكنها للأسف لم تعد لمصر بل ظلت فى فرنسا.

وبعد **مارييت** جاء **ماسبيرو** وهو المتيم بالتراث الفرعونى إذ هو الذى أنشأ المتحف المصرى فى موقعه الحالى بميدان التحرير بالقاهرة وهو الذى نسقه فى وضعه الحالى وبعده جاء **دريتون** وغيره إلى أن دخل المصريون هذا الميدان وسيظل الأمر على هذا النحو فيما يبدو ـ «أن يتم إنشاء مجموعة المتاحف الجديدة قرب أهرامات الجيزة ربما فى القرن ٢١.

إن كل هذا الاهتمام فى الغرب بمصر الفرعونية عبر ثلاثة قرون، لا أجد له صدى بذات القدر من الهوس أو الفخر داخل مصر، ليس فى الطبقات الشعبية فحسب وإنما فى مجال المثقفين والمتعلمين والجامعيين وبالذات

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بالنسبة للشباب وقد أثار هذا الأمر اهتمامى وجعلنى أحاول فحص أسبابه وتذكرت كيف أننى فى مقابلة خاصة رتبتها بين قداسة البابا شنودة الثالث بطريرك الأقباط وبين الأستاذ الكاتب الكبير **محمد حسنين هيكل**، عقب أن عاد البابا إلى ممارسة سلطاته فى يناير ١٩٨٥، فكان أن تطرق الحديث عن الأسباب والظروف التاريخية التى أدت إلى إغفال ذكر وتحديد اسم فرعون مصر وقت خروج اليهود من مصر.

فكان أن أجاب البابا بذكاء وفى ضوء تراثه المصرى وقال إننا فى مصر عندما نكره شخص فإننا عادة نذكره بعبارة «فلان اللى ما يتساماش» أى الذى لا يذكر اسمه كناية عن عدم الحب أو التقدير وربما تحاشيا من بطشه، ولذلك فالمشاهد أن كل من التوراة (أى العهد القديم أى **كتاب اليهود**) ثم العهد الجديد (**كتاب المسيحيين**) ثم القرآن (**كتاب المسلمين**)، لم يذكروا اسم فرعون المرتبط بواقعة خروج اليهود من مصر.

وأذكر أيضا أنه فى حوار خاص مع المرشد العام الأستاذ **حامد أبو النصر** حول الشخصية المصرية، أن ذكرت ملخص ما سجلته فى كتابى «**الأعمدة السبعة فى الشخصية المصرية**» وكيف أن المصرى متأثر بالرقائق الحضارية الأربعة التى مرت بتاريخ مصر وهى الحقبة الفرعونية تعلوها الحقبة «اليونانية ـ الرومانية» وهى متداخله تاريخيا مع الحقبة المسيحية القبطية ثم تأتى الحقبة الرابعة الإسلامية بكل ما تحمل من رقائق جزئية، فكان أن استوقفنى المرشد العام للإخوان المسلمين قائلا: نحن نحبك يا د. **ميلاد**، ونعترف بكل من الحقبه القبطية والإسلامية أما الحديث عن الحقبة الفرعونية أو اليونانية ـ الرومانية، فهى مراحل لا نعترف بها لأنها تذكرنا بعبادة الأوثان والعصر الجاهلى ولذلك نحن «**كتابيين**» نعترف ونعتز بالمسيحية والإسلام أما ما قبل ذلك فلا.

هذه قصص قد فكت الألغاز أمامى، وكما جاءت المقارنة بين الكتابات الهيروغليفية والديموتيقية واليونانية لكى تفك لنا ـ من خلال عبقرية شامبليون ـ أسرار الكتابات الفرعونية القديمة، هكذا جاءت تلك القصص التى سمعتها لتفك لى أسرار عدم إقبال المصريين على تراثهم الفرعونى، ثم الابتعاد تماما عن الحقبة المسماه بـ «اليونانية ـ الرومانية».

وأتصور أن نقطة البداية كان فى أن تراث المصريين القدماء نظراً لقدمه وعمقه التاريخى قد اندثر تماما، وانتقلت البشرية بعده إلى حقبة حضارات البحر الأبيض المتوسط أو ما يمكن أن نسميه حقبة «**الديانات السماوية**»، والتى بدأت ولا شك مع اليهودية وقد استطاع الشعب اليهودى أن يجمع تراثه بالقسوة والجحود لأنه اضطهد بنو اسرائيل وهو الأمر الذى دفعهم بزعامة وقيادة موسى النبى للخروج من مصر ولسنا بصدد تحقيق تاريخى عما جاء فى النصوص الفرعونية أى ما سجل على الآثار المصرية القديمة لواقعة خروج بنى اسرائيل، فلا زال هذا الأمر يكتنفه غموض شديد وموضع اجتهادات علمية لم تستقر بعد، وغالبا ما يكون تداولها أو نشرها فى مجلات علمية صعباً نظرا لحساسيتها للكافة غير أن ما رغبت فى طرحه هو أن الصورة الذهنية لنا عن الفراعنة قد أخذناها من كتبنا المقدسة وهو الأمر الذى يوفر لنا الرغبة فى الاستزادة من المعرفة عن المصريين القدماء، ومن ثم علينا أن نغير تثقيف أنفسنا عن جدودنا الفراعنة من خلال المستندات التاريخية الفعلية أى من خلال الآثار وأوراق البردى ذاتها .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وبعد هذه المقدمة ـ والتى أتصورها طويلة نسبيا ـ نأتى إلى التساؤل: ولماذا الاهتمام بطرح التعمق فى تاريخ الفراعنة الآن، فإذا كان موضع اهتمام الغرب ـ منذ نحو ثلاثة قرون على الأقل ـ فهذا شأنهم، وقد يكون ذلك مجرد معرفة لتقييم الحضارات القديمة التى اندثرت، فلماذا نهتم نحن ـ أبناء وأحفاد الفراعنة ـ بتاريخ الجدود الأقدمين، وهو الأمر الذى أود أن أطرحه للحوار من خلال هذا المقال، هناك نظريات يطرحها بعض الجيران تقول أن الفراعنة بكل عظمتهم وانجازاتهم قد اختفوا وأننا نحن المصريين المعاصرين لا نمت بصلة إليهم، ومن ثم فإن إهتمامنا بجذورنا سوف يؤكد لنا ولهم ـ كما هى الحقيقة ـ التواصل التاريخى، ومن خلال بحثنا عن ثروتنا الثقافية ـ الموغلة فى القدم ـ سوف نكتشف الاستمرارية ممثلة فى العادات والتقاليد والأمثال الشعبية والموسيقى والفن أى فى التركيبة النفسية، وسيكون ذلك حافزا لنا لبلوغ ما وصلوا إليه.

وفى هذا الأمر، فقد توجد حساسية فى فحص الأساطير الدينية عند الفراعنة لأن العقل لن يستطع إلا أن يقارن بين علامة عنخ عند الفراعنة وعلامة الصليب عند المسيحيين أو أن يربط بين ثالوث طيبة والثالوث المقدس، وغير ذلك من أمور لها حساسيتها، على الرغم من وضوحها ومن أن الغرب قد كتب عنها كثيراً، ولكن تراث الفراعنة أكبر وأشمل من المعتقد الدينى، فهناك مجموعة العلوم الطبيعية والكيمياء والفلك والرياضة والهندسة Geamerry وتطبيقاتها فى الطب وهندسة التشييد وغيرها وكلها علوم فيزائية بديعة وملهمة، ولكن بجوار ذلك يوجد الشعر والأدب والقصة والفن والنحت وغيرها أى كل ما يسمى الآن بالعلوم الإنسانية، وهو مجال هائل لم يستكمل اكتشافه بعد، وهناك مجال الاجتهاد لمزيد من المعرفة لدراسة الطب والتحنيط والعقاقير عند الفراعنة كتحدى لأساتذة الطب. وهناك مقارنات بديعة فى مجال الزراعة مسجلة بالفعل فى متحف خاص داخل إطار مجموعة متاحف الزراعة بالدقى، وهناك تحد لأساتذة الهندسة على كافة تخصصاتها لمعرفة مجال مواد البناء بما فيها ما يقابل الأسمنتات وطرق قطع الحجارة ونقلها ورفعها وكيفية عمل الرسومات المعمارية والإنشائية للمعابد ومفاهيم الفراعنة فى مجال ميكانيكا التربة وطريقة عمل الأساسات، وكذلك المجال المعمارى وهندسة الرى وغيرها كثيرا .

وأذكر أن صديقا وزميلا لى هو د. **ديرك براولى** أستاذ الهندسة الميكانيكة فى جامعة ليدز بانجلترا، أن جاء إلىّ منذ سنوات وطلب زيارة خاصة للمتحف المصرى لمعرفة كيف كان تصميم مركبة رمسيس وأسلوب تحرك العجلة الدائرية على المحور الحامل للمركبة ذاتها وما هى المادة التى استخدمت للتشحيم وكيفية المحافظة على مادة الشحم دون تسرب وما هو أسلوب الصيانة والفك والتركيب وطريقة امتصاص الصدمات نتيجة الطبات فى حركة المركبة السريعة.

وأتصور أن ما من استاذ جامعى يهوى التاريخ، إلا ويجد ضالة فى الربط بين تخصصة وكيف كان عليه الحال عند الفراعنة لأن الحقبة الفرعونية المكتوبة والمسجلة (لها قدر معقول من الآثار والمعلومات) تصل وحدها إلى ما تتعدى ٣٠٠٠ سنة بينما تاريخ البشرية كله منذ ظهور المسيحية حتى الآن لم يتجاوز ٢٠٠٠ سنة.

ومن هنا، فإن الحماس لدراسة الحضارة الفرعونية بكل ما تحمل من تفاصيل علمية وانسانية لم نتعرف

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عليها بعد، ولهو أمر يدعم الانتماء الوطنى، وإذا كان هناك مجموعة بشرية تتحمس وتهتم لهذه القضية، فمن المنطقى أن يكون ذلك من نصيب المصريين وليس الغرب وقديما قالوا «جحا أولى بلحم ثورة»

ويدفعنى هذا الأمر، لأروى وأسجل ما هو معروف من «البهدلة» التى تعانيها «أجساد» المصريين القدماء من ملوك وأمراء وأميرات، فقد بذل الفراعنة جهدا علميا مضنياً ـ بل لعله خارقا ومعجزا بكل المقاييس ـ لإمكان تحنيط هذه الأجساد أى حفظها آلاف السنين دون تلف، وكنا متصورين أنها من أسرار الفراعنة إلى أن تم فك ألغاز التحنيط شيئا فشيئا، واتضح أنها كانت عمليات معقدة لها متخصصون فى التشريح وكيفية استخراج المخ من الأنف وإخراج الأحشاء وتجفيف جوف الإنسان مع الإبقاء على القلب (لأسباب دينية وهى فى اعتقادهم أنه مكان الضمير الذى يوزن عند محاسبة المتوفى).

وقد نهب الأوروبيون عشرات ومئات من هذه المومياوات المنتشرة فى كل أنحاء العالم الآن، إلى أن جاء ماسبيرو وجمعها ونقلها إلى المتحف المصرى مع مطلع هذا القرن، ولكن اسماعيل صدقى باشا (وامعانا فى السخرية بكل من الفراعنة الأقدمين والمحدثين ونكاية فى حزب الوفد) قرر نقلها إلى المدفن الذى كان قد أعد لنقل رفات زعيم الحركة الوطنية سعد زغلول، فنقلت هذه المومياوات إلى المدفن بالفعل عام ١٩٢٩، وعندما عاد حزب الوفد إلى الحكم وتقرر نقل رفات زعيم الوفد إلى ضريح سعد الحالى (المبنى على الطراز الفرعونى) والموجود بمنطقة السيدة زينب وقرب دواوين الوزارات وميدان لاظوغلى، اضطروا لإعادة المومياوات إلى المتحف المصرى، وظلت محجوبة عن نظر الزوار سنوات إلى أن تقرر عام ٥٩ السماح بزيارتها على نطاق ضيق ثم كان أن زارها الرئيس السادات عام ١٩٨٠ وطالب بدفن هذه المومياوات فى البر الغربى بالأقصر أى فى مقابرهم الأصلية، وأتصور أن الرئيس السادات ـ كان كأى مصرى ـ متأثر أن «كرامة الميت دفنة»، وكما أتصور أنه كان يعتقد أنه آخر الفراعنة ـ كما قال على نفسه ـ ولم يكن يتصور أن يمثل بجسده كما مُثل بهذه المومياوات.

والجدير بالذكر أن الأقباط يقدسون ويتبركون بأجساد القديسين، كما وأن المسلمين يتبركون بالأضرحة التى تحتوى أجساد المشايخ وآل البيت وأصحاب الكرامات.

وأخيرا وفى أوائل شهر مارس ١٩٩٤، تم فتح قاعة بالمتحف المصرى؛ ليزورها الناس مرة أخرى، وربما كان الهدف هو إحياء الاهتمام بحضارات الفراعنة كجزء من «الشغف بمصر».

وحمدا لله فى أن رحل الرئيس السادات عام ١٩٨١ قبل أن يصر على تنفيذ وصيته وتوجيهاته بدفن المومياوات حفظا على كرامتها.

ولأننى من أنصار المقالات الأقصر ـ حتى فى مجلة «إبداع» لذلك سوف أكتفى بهذه المميزات تاركا أن أذكر ـ ربما فيما بعد ـ كيف أن نشر التراث الفرعونى سوف يخدم قضية الوحدة الوطنية لأن الحضارة الفرعونية هى القاعدة الثقافية المشتركة التى يقف عليها كل المصريين، علاوة على الفوائد الاقتصادية التى يمكن أن تعود على مصر من خلال عرض ونشر أفلام وبرديات عن كافة ألوان الحضارة المصرية.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

صبرى حافظ

«الضوء الهارب»

تعدد الخطابات السردية وميتافيزيقيا الرغبة المثلثة

تتميز رواية محمد برادة الجديدة (الضوء الهارب) بما اتسمت به روايته السابقة (لعبة النسيان) من ثراء سردى وفكرى يفتح النص على عدد من القرءات والاحتمالات التأويليةاللا محدودة. وينبع بعض هذا الثراء من أن وعى الرواية بنصيتها يعادل وعيها بمرجعيتها، فهى من الروايات التى تعى أهمية روائيتها إلي أقصي حد، وتستخدم هذه الروائية ذاتها فى تطوير رؤاها وبلورة كشوفها واستقصاءاتها الشيقة حول الفن والواقع. وتحدس من خلالها بالكثير مما لا تصرح به بنية النص السطحى، ويبقى ثاويا فى أغوار النص المضمر أو المحذوف، والذى لا يقل أهمية عن النص المعلن والمكتوب. فاللعبة الروائية ذاتها هى أحد مدارات البحث فى هذا العمل الروائى الجميل، وهى واحدة من مداخل تلقيه أو تأويله المتاحة. لأن الجدل بين الروائى والحياتى أو المعيش يثرى الاثنين معا من ناحية، ويطرح الشكوك حول مرجعية النصى ومدى مصداقية تعبيره عما هو خارجه من ناحية أخري. لكنه لا يقتصر على هاتين الوظيفتين وحدهما، إذ يثير كذلك شكوكا أعمق فى مدى قصصية أو سردية الحياتى والمعيش. لأن القصصى أو المتوهم فى مختلف تجليات الحياتى لا يقل أهمية عن الواقعى أو المعيش، ولأن المصنوع والمخترع فيه لا يقل فاعلية عن الحقيقى عندما يستخدم فى موقف فعلى أو مسرود. فقدرة الوهمى علي إثارة الفعل ليست أقل من قدرة الحقيقى عليها، وربما فاقتها.

و (الضوء الهارب) علاوة علي هذا كله من الروايات العربية القليلة التى تدرك أن تعامل الفن مع الموجودات من شخصيات وأحداث لابد أن يأخذ فى اعتباره لا أبعادها الثلاثة التقليدية وحدها من طول

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وعرض وعمق، وهى أبعاد وجودها فى المكان، وإنما بعدها الرابع والجوهرى وهو الزمن: بعد وجودها فى الزمان. فكل وجود خارج الزمن وهم ومحال. ولا تصور لأى وجود فى المكان دون حلول هذا المكان بما فيه ومن فيه فى زمن معين له تاريخيته الخاصة والعامة على السواء. وهذا الوعى بالبعد الرابع للوجود الذى لا تتحقق أى ماهية بدونه هو الذى يجعل الجرى وراء الزمن المنصرم المنفلت أبدا من قبضة الوعى، أو التوق إلى استعادة لحظات التوهج الغابرة، نوعا من البحث عن المستحيل، أو محاولة لاقتناص «الضوء الهارب» إذا ما استخدمنا مصطلح الرواية ذاته. وإدخال عنصر الزمن فى تصور الرواية الحركى للواقع والإنسان هو الذى نجا بها إلى بناء عالمها السردى بهذه الدرجة من البراعة التى تتعدد فيها الخطابات السردية، وتتداخل فيها اللغات القصصية، ويتفاعل فيها المحكى مع المعيش، والعيانى مع المستعاد من الذاكرة، والحدسى مع التقريرى، والوهمى مع الواقعى، والمفضى به مع المضمر والمكبوح وما لم يقل، والحلمى مع اليومى... إلخ هذه اللغات السردية المتعددة. فالرواية تستخدم السرد الباختينى المتعدد الأصوات، بما يترتب عليه من تعدد فى الرؤى والأفكار الصانعة لأيديولوجية النص، ومن تخلق للعبة مرايا حاذقة تقدم كل منها زاوية للصورة وتعكس فى نفس الوقت تجاوباتها مع الصور التى تعكسها المرايا الأخرى وردودها عليها. وتنتقل بحرية بين منظور عدد من شخصياتها الأساسية وبين منظور الكاتب/ الراوى الذى يتحول فى مستوى من مستويات التحليل إلى شخصية فاعلة فى النص، ومحددة لطبيعة عملية التلقى المناسبة له. كما تعقد الرواية تناظرا بنيويا بين حركة الزمن فيها وتعدد خطاباتها السردية. حيث نجد أن زمن كل قسم من أقسام الرواية الأربعة مغاير للأزمنة الباقية مغايرة خطابها لخطابات السردية الأخرى، وتباين الأصوات المسيطرة على منظور السرد نفسه. فزمن «دفاتر العيشونى» مثلاالذى يحاول أن يضفى على زمن الرواية الداخلى تسلسلا زمنيا تعاقبيا تعمد مغايرته لبقية الأزمنة الروائية إلى الكشف عن النظام فى فوضى المراوحات الزمنية المحسوبة التى تنهض عليها البنية الروائية فى الفصول السابقة. وهذه الوظيفة هى وظيفة واحدة من وظائف اللعبة الزمنية الشيقة فى هذه الرواية، والتى لن يتاح لنا هنا، لضيق الحيز، الكشف عن كل استراتيجياتها السردية. لأن الكشف عن الأدوار المتعددة للمراوحات الزمنية فى هذه الرواية ومغايرة ترتيب الحدث فى السرد لترتيبه التعاقبى الذى جرت به الوقائع سيقدم لنا واحدة من القراءات الجديدة والشيقة لهذه الرواية التى تطارد الزمن كما تطارد الزمن كما يطارد أبطالها المصير والمعنى.

وتعمد الرواية منذ العنوان والإهداء والمفتتح إلي التأكيد على أن التوق إلي استعادة اللحظات الهاربة التى تتبدد بانصرام الزمن وتغير السياقات هو أحد مشاغل النص الأساسية، وهو فى الوقت نفسه هو أحد مفاتيح جدل البنية والرؤية فيه. وهذا التوق نفسه هو متاهة النص التى تسعى إلى تغيير كل من يدخلها، وإلى التأثير على قدرته على مواجهة الآخرين . كما يؤكد مفتتح الرواية، المكتوب بطريقة مختلفة تحرص على أن تكون كل كلمة من كلماته مشكولة بالكامل، لتكريس طقس التهجى والبدء فى قراءة مغايرة تتغيا الدقة والوضوح، فهذا التغيى من هواجس الرواية الأساسية. ومع أن المقتطف

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

طويل، ولا يمكن أن يكون من محفوظات ذاكرة خؤون كما يعترف فى نهايته، فإن نسيان صاحبه يريق الشك فى مصداقيته أو بالأخرى فى وثائقيته . وهذه اللعبة الشكية من هواجس النص الأساسية فى عالم فقد كل أفراده اليقين منذ استعذب كل منهم لعبة الجرى وراء الضوء الهارب. فقد سها البال عن اسم كاتبه، وإن ناوشته الذكرة، أوترجت أن يكون **ميشيل فوكو**، ذلك الحفار المدهش فى طوايا المعرفة والذى جعل همه أن يستنطق أركيولوجيتها. هذا الهم نفسه، أو بالأحرى تنويع عليه يستنطق أركيولوجيا التناصات اللامتناهية ويحل معضلة المتاهه النصية، وهى تكشف حقيقة الواقع كلما أحكمت نسج تفاصيلها المغوية والمضيعة حوله، وتحل ألغازه كلما أوغلت فى طلسمته.هو الذى يشغل الرواية والروائى معا لأن نسج المتاهه الروائية ذاتها هى سبيل النص إلى المعضلة الإنسانية أو الخروج من متاهتها، وإلى التعرف على حقيقة العلاقة الملغزة بين الفن والواقع. ومفتتح الرواية الأول بالرغم من تشابهه مع مفتتحات فصولها أو أقسامها الأربعة، يتميز عنها بأنه يكشف لنا حقيقة اللعبة الروائية وأهميتها معا. وعن غاية الكتابة التى تذوب فيها هوية الكاتب لتتبلور ملامحها كلما انطمس وجهها وأوغلت فى التحرر من هويتها.

و(**الضوء الهارب**) هى رواية مدينة طنجة المغربية بقدر ما كانت (**لعبة النسيان**) رواية مدينة فاس. والتباين الكبير بين عالميهما وشخصياتهما وبنيتيهما الروائيتين هو فى الوقت نفسه الفارق بين طنجة مدينة الفن والشهوات الجامحة، وفاس مدينة التقاليد والرواسى الراسخة. لذلك كان من الطبيعى أن تكون اللعبة الروائية التى نلعبها مع التقاليد والرواسى هى «لعبة النسيان» ومع الفن والشهوات هى لعبة «الضوء الهارب» الذى لا يمكن الإمساك به أوالسيطرة عليه . صحيح أن للرواية الجديدة «لعبة نسيانها» الخاصة التى تتكشف لنا من خلال استحضار النص لعدد من الشخصيات (ص ١٧٤) ونسيانه لبعضها الآخر، لكن هذه اللعبة نفسها ، وبنية الرواية كلها ذات علاقة وطيدة بهذا الضوء الهارب ، لأنها بنية ميتافيزيقا الرغبة المثلثة التى بلورها **رينيه جيرار** فى كتابه المهم (**الكذب الرومانسى والحقيقة الروائية**). وتتسم بنية الرغبة المثلثة (التى تتكون من الراغب والراغبة والوسيط) فى الرواية بقدر كبير من التراكب والتعقيد. لأن قدراً كبيرا من سحر الرغبة يعود إلى العلاقة المعقدة التى يحاول فيها الراغب احتذاء الوسيط أو محاكاته. وكلما كان الوسيط نموذجا أو مثالا بعيد المنال كما فى رواية **سرفانتس العظيم دون كيخوتة** أو (**الأحمر والأسود**) لستندال كلما عظمت قدرته على شحذ همة الوسيط وإزكاء حدة رغبته فى تحقيق ما حققه، وهذا النوع يسمه **جيرار** بالرغبة الخارجية . أما عندما تنعدم الفجوة بين الراغب والوسيط إلى الحد الذى يصبح فيه الوسيط نموذجا ومنافسا فى الوقت نفسه كلما تعقدت العلاقة بين أطراف المثلث الثلاثة، وهذا ما يدعوه **جيرار** بالرغبة الداخلية. وهذا النوع الأخير هو ما نجده فى رواية **محمد برادة** تلك حيث يحتدم الصراع بين الراغب والوسيط إلى الحد الذى ينطوى على تدمير الرغبة والتدمير النسبى للذات معها فى الوقت نفسه.

فكل شخصية من شخصيات الرواية الأساسية فاعلة فى أكثر من مثلث من مثلثات الرغبة الداخلية تلك وفى وقت واحد. والتوتر بين هذه المثلثات المتراكبة والمتزامنة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هو سر ثراء البنية الروائية ومفتاح حل شفراتها النصية. ومع أن الرواية تبدو على السطح وكأنها رواية مثلث العلاقة بين شخصياتها الرئيسية الثلاث الرسام العيشونى وعشيقته غيلانة وابنتها فاطمة. فإن هذه العلاقة التى تتشكل منها بنية الرواية التكرارية التى تدخل فاطمة فى نفس المتاهة التى أدخلت فيها أمها غيلانة من قبلها، وتعيد معها نفس التجارب التى خاضتها الأم ولكن بشئ من التغاير، ليست إلا الإطار العام الذى تتبلور عبره مجموعة مثلثات الرغبات المتصارعة بل والمتصادمة فى النص. ومن الجدل بين البنية التكرارية التى تحرص على إبراز التماثل والتباين بين تجربة الأم وتجربة ابنتها، ومجموعة مثلثات الرغبات المتراكبة يتخلق العالم الروائى الذى تكتسب فيه علاقة العيشونى بالأم وابنتها دلالاتها المتعددة، وتتحاور هذه الدلالات مع مستويات المعنى المتعددة التى ينطوى عليها بحثه الدائم عن الفن وسعيه المستمر لاقتناص ضوء الإبداع الهارب.

فإذا كانت المرأتان (غيلانة وفاطمة) تشكلان مع العيشونى مثلثا تقليديا تحاول فيه الابنة احتذاء خطوات الأم وبعث وهج الحياة فى رماد علاقتها القديمة المغوية مع العيشونى، فإن لكل شخصية من الشخصيات الثلاث مثلثها الخاص. ولنبدأ بالعيشونى لأنه هو موضوع رغبة كل من الأم وابنتها، ولأنهما تشكلان فى الوقت نفسه مرأتان تنعكس عليهما جوانب مختلفة من شخصية العيشونى ، وبعض همه فى البحث عن الضوء الهارب و تتبلور بهما البنية الفرويدية الأصلية للرغبة المثلثة. ، ومستوى المرايا ذاك من المستويات التى تحتاج إلى وقفة مفصلة، لأن المرايا فيه ليست إلا تجليات لبنية النفس البشرية التى يحاول فيها العيشونى أن يلعب دور «الأنا العليا» بينما تقوم فاطمة بدور «الأنا» وأمها بدور «الهو». لكن برادة الذى ينهض نصُّه على وعى بحركية العالم وبجدل أبعاده الأساسية الأربعة لا يقدم لنا نفسا ثابتة بل نفوسا متحركة فى الزمن، ومن هنا تتغير عملية التناظر بين هذه الشخصيات وبين مكونات النفس. ليلعب العيشونى بالنسبة لفاطمة دور «الأنا» العليا» تارة، ودور «الهو» تارة أخرى ، وكذلك الأم التى تتحرك هى الأخرى من حضيض «الهو» إلى سماء «الأنا العليا» بحسب حركة النص فى الزمن، وحركة فاطمة فى المكان. ولعبة المرايا تلك فى حركيتها فى الزمن من المفاتيح المهمة فى فك شفرات النص والكشف عن حقيقة الرؤى المضمرة فيه. لأن الحركة بين هذه التجليات أو الصور المختلفة للعيشونى هى التى تصوغ دلالات هذا الضوء الهارب فى النص، وتهتك غموض أسراره الملغزة..

ولنعد إلى العيشونى، وإلى مثلثات رغباته المتراكبة. لأن العيشونى «الراغب» طرف فى مثلث خوسيو الرسام الإسبانى «الوسيط» الذى يمثل ماضى طنجة الأوروبى، والرسم «الرغبة» مهنة خوسيو التى عشقها العيشونى من خلاله، واحترافها بعده. وهى مهنة الدخول فى متاهة الفن التى لا فكاك منها، لأنه كلما اقترب من الإمساك بجوهرة ابتعد عنه وأوغل. ومع أن خوسيو يوشك أن يكون منافسا وحائلا بين «الراغب» العيشونى و «رغبته» الرسم، فإن العلاقة بينهما لا تتسم بالصراعية وإنما بنوع من تعايش أو حتى تكافل المتناقضين فى مواجهة تلك الرغبة المتمنعة العصية المستحيلة وتكاملهما. وهذا التغير فى طبيعة العلاقة بين «الراغب» و «الوسيط» يبرز أهمية الرغبة ويضاعف من قيمتها الفلسفية. خاصة وأن

ARCHIVE

هذه الرغبة الرسم/الفن» هى التى تضفى على العيشونى سحرا خاصا فى عيون بقية شخصيات النص، بل هى سر رغبة نساء النص فيه. فالعيشونى طرف فى مثلث آخر تمثل غيلانة الطنجية الجميلة تقاليده شبه الأوربية، بينما تجسد كنزة المراكشية المعطاء، طقوسه العربية أو المغربية الأصلية. والعيشونى كذلك طرف فى علاقة فاطمة بأمها غيلانة، وموضوع لرغبتهمامعا. ولذلك كان هو الجسر الذى يربط كل منهما بالأخرى أو المعبر الذى تفضى به كل من القصتين/ المرآتين إلى الأخرى، وفى اتجاهين متعاكسين، لا فى اتجاه واحد. لأن وجودهما فى النص ومركزيتهما فيه يعتمدان عليه، كما تعتمد عليه علاقتهما ببعضهما البعض، لأنهما لا تظهران معا أبدا فى النص، ولا تتجسد مواجهاتهما فيه، وإنما ترمى كلها للعيشونى ومن أجله. وإذا كان هو فى بعد من أبعاد التأويل النصى يمثل صورة الأب البديل لفاطمة، فإن علاقته بها اقتراب لجنس المحارم الذى يربط التجلى الفنى باجتراح المحرمات، وانتهاك السدود. كما أن تشهى فاطمة له يمثل نوعا من رغبة «إليكترا»، وهى المقابل النسوى للرغبة الأوديبية، فى الحلول محل الأم والصراع معها. وقد خلق النص معادله البنيوى لهذه الرغبة السرية من خلال إتاحة أجزاء مهمة من قصة فاطمة للعيشونى وتغييبها عن الأم غيلانة برغم تشوفها لمعرفة مادار لابنتها. بل إن فاطمة تنبه العيشونى أكثر من مرة على ضرورة عدم ذكر جوانب من حكايتها لغيلانة، خالقة بذلك نوعا من التوازى الدال بين العيشونى وقريطس والد فاطمة الفاسى الذى أخفت معه عن أمها حقيقة علاقتها مع الداودى.

أما غيلانة، فهى علاوة على دورها فى علاقات العيشونى المتعددة، طرف فى مثلث الفن وأوروبا المشتهاة، فقد كانت تقلد زميلاتها الإسبانيات فى المدرسة وتتشهى أن تكون مثلهن، وما سعيها لإقامة علاقة مع العيشونى إلا نوعا من احتذائهن والرغبة فى امتلاك حريتهن. لكن تجربتها مع العيشونى سرعان ما تبلغ طريقا مسدودا، ليس فقط بإعراض العيشونى عن الزواج بها، ولكن أيضا بتخليها هى الأخرى عنه واندفاعها للزواج من قريطس الفاسى، ممثل التقاليد المغربية وكل ما هو مناقض لطنجة الأوروبية المشتهاة، وللعيشونى وجريه وراء ضوء الفن الهارب. ولذلك فإن غيلانة سرعان ما شعرت بأنها ترغب فى أن تحقق بفاطمة ومن خلالها ما عجزت هى عن تحقيقه لنفسها وبنفسها. والغريب أن فاطمة ترفض حلم الأم وتشتهى واقعها، بينما تكره الأم هذا الواقع فى تسخيره لإنجاز الحلم العصى عليها من خلال ابنتها، وهذه من أبجديات الرغبة المثلثة وآلياتها الفاعلة. أما فاطمة فإنها تشتبك بعدد من المثلثات فى وقت واحد. فلها تجربتها المعادلة لتجربة الأم، وهى تجربة الوقوع فى شباك رغبة زائفة، من خلال تجربتها المخفقة مع الداودى. ولأن فاطمة بنت فاس لا بنت طنجة، كان من الطبيعى أن تكون الرغبة التى يأسرها بها الداودى ذات طبيعة اجتماعية أيديولوجية وليست ذات طبيعة فنية. ومن هنا فإن الداودى يوشك أن يكون، فى مستوى من مستويات الدلالة فى النص، هو التجلى الزائف للعيشونى، والبديل الذى لا يغنى عن الأصل، لكن طنجة الثاوية فى فاطمة تناديها، فتسعى للعيشونى لتعيش تجربة الأم، وتستولى على أجمل ما فى ماضيها من كنوز. بل إن رحلتها إلى فرنسا تنطوى على رغبتها فى أن تكون لها تجربتها الأوروبية التى تبذّ بها

تجربة أمها الأساسية. وتصبح بها طرفا فى مثلث أمها وأوروبا. وهى كالعيشونى طرف فى تلك العلاقة المتوترة بين الحلم العصى والواقع المزرى، حلم الداودى بعالم مثالى يفضى به إلى السجن، وواقع ردئ يتكشف عن الخيانة والتخلى عن الأحلام بعد الإيقاع بها فى شباكها. حتى طنجة فإن لها هى الأخرى مثلثها المشدودة فيه بين عالمها الأوروبى الهارب، وعالمها العربى الذى تستحوذ عليه رغبة الاحتذاء، ونقيضها الذى يشده إلى العالم العربى الأصيل فى وقت واحد.

وطبيعة العلاقات داخل بنية الرغبة الممثلة فى (**الضوء الهارب**) من النوع الذى يسميه جيرار بالوساطة التى يصبح فيها الوسيط منافسا مع الراغب، وتتحول ميتافيزيقا الرغبة المطلقة إلى دراما الرغبات المتناحرة، ويتحول الوسيط من نموذج يبتغى إلى منافس لابد من الفوز عليه أو حتى الإجهاز عليه. ومع أن الاقتراب من الرغبة قرين الاقتراب من الوسيط عادة، إلا أن هذا الاقتراب يستحيل تحقيقه فى روايات الوساطة الداخلية التى يعمل فيها الوسيط على عرقلة هذا الاقتراب، لأنه ينطوى على اقتراب الراغب من الرغبة التى يشتهيها الوسيط نفسه. لكن عداوة الوسيط للراغب لا تقلل من مكانته لديه، بل على العكس تعززها. وهذا ما يحيل العلاقة بينهما إلي مزيج معقد من الحب/ الكراهية أو الحسد والغيرة. وهذا هو الحال مع فاطمة التى تنطوى علاقتها بأمها على كل هذه المشاعر المتناقضة. فهى ترى بعين الخيال أمها تتهلل لما تجنيه من مهرجان الشهوة فى سرير العيشونى، وكأنها تتشهى مباركتها لعلاقتها به، ولانتصارها الضمنى عليها. لكنها فى الوقت نفسه تقاطعها بصرامة وترفض أن تحقق أمنياتها من خلالها، لأنها لا تريد أن تكون أداة لتحقيق حلمها. وتكشف لنا فى نصها (خطابها الطويل للعيشونى والذى استغرق أكثر من خمسين صفحة من النص وتضمن فى داخله خطابا آخر هو خطاب الداودى لها) عن أنه لم يعد هناك ما يربطها بأمها، وأنها لا تريده أن يخبرها (الأم) بأمر رسالتها تلك، وعن أملها فى أن ترث أوروبيا آخر (كما ورث العيشونى خوسيو) هو زوجها ماتياس بيدال تعيش مستقبلا مأمونا يتيح لها نوع من التماهى فى العيشونى.

وتكشف بنية الرواية، وخاصة بنية الزمن القصصى (وهو الزمن التعاقبى لكل ما دار فيها بتسلسله التاريخى) فى مواجهة بنية الزمن السردى (وهو زمن نصى محض ناتج عن ترتيب الأحداث سرديا بطريقة معينة) فيها، عن حركة الزمن ودلالاتها فى المستويين المكانى والاجتماعى معا من خلال عقد المقارنة بين مثلثات الأم والابنة المتناظرة، وإقامة مجموعة من المقارنات بين التغيرات التى انتابت كل منهما، وأثرت على اختياراتهما فى الحياة. خاصة وأن قصة غيلانة مع العيشونى ومع نفسها لا تتخلق خطاباتها السردية إلا من خلال قصته مع فاطمة. ولا يقدم النص علاقة العيشونى بها إلا من خلال تقطيرها عبر مرشح علاقته بابنتها فاطمة، لأن الرواية مشغولة بالحاضر، ولا يمكنها استرجاع الماضى أو التعامل معه إلا من خلال هذا الانشغال. فالجدل بين الزمن القصصى والزمن السردى يسفر عما تريد الرواية إبرازه، وما تريد إضماره، وما تبغى تهميشه. لأن الزمن القصصى الذى يبدأ من ميلاد العيشونى فى أواخر العشرينيات، وبلوغه عقب نهاية الحرب العالمية الثانية، ومطاردته للمرأة والفن معا، ثم

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تعرفه على غيلانة عام ١٩٤٧، وحياته معها لخمس سنوات أو أكثر قليلا، هى سنوات التكوين الفنى والرؤيوى، ثم زواجها فى الخمسينيات وانتقالها لفاس، وهجرانها لزوجها ثم سفرها إلى إسبانيا فى الستينيات، ثم لقائه بها مرة أخرى فى أواخر السبعينيات، وتعرفه على ابنتها فاطمة فى مطالع الثمانينيات، ثم رحيل فاطمة إلى فرنسا، وعودة غيلانة لزيارته بعد ذلك بعام، ثم بعث فاطمة برسالتها له، والتى تشكل الفصل الرابع من الرواية، والتى لابد وأن تكون قد كتبت عام ١٩٩٠، لأن فيها إشارة إلى إطلاق بغداد لسراح الرهائن ولبيريز دوكويلار، هذا الزمن القصصى (برغم وجود بعض الإشكاليات فيه وخاصة تلك الإشارة إلى معرفته لغيلانة من خمسين سنة، ص ٨٣) مغاير للزمن السردى الذى يبدأ فى أوائل الثمانينيات بزيارة فاطمة للعيشونى وينتهى عام ١٩٩٠ برسالتها. وهذه المغايرة تؤكد أهمية دور فاطمة فى النص باعتبارها واحدة من أهم مرايا العيشونى وأكثرها دلالة على رؤية الرواية ونصها المضمر. والجدل بين الزمنين يوازيه جدل آخر بين الرواية المكتوبة التى نقرأها، والرواية الأخرى التى يقترحها العيشونى فى دفاتره. وهو جدل تزداد أهميته إذا ما أدركنا أن زمن دفاتر العيشونى مغاير لأزمنة السرد الأخرى لأنه زمن حالات تشبه حالات وجد صوفية أو حالات كينونة فنية. وهذه الدفاتر أيضا هى التى تطرح تراتبا مغايرا بين غيلانة وفاطمة غير التراتب الذى تبرزه البنية الروائية ذاتها.

فغيلانة هى مرحلة بداية اليقظة بالنسبة للعيشونى، وأبجدية التهجى وتشرب العالم خبرة ومعرفة. وهى مرحلة تريد الرواية أن تكتبها بوعى ووضوح، فاستخدمت تقنية السرد الاسترجاعى الذى يرى الماضى من منطلق مرحلة النضج فى الحاضر. قبلها كانت علاقة العيشونى بالمرأة وبالرسم مزيجا من النزوات العابرة والعبث الموقوت. تدرجت من زيارة جناح البولونيات، إلى ملاحقة السائحات الإيطاليات، إلى رسم الموديلات الإسبانيات. ولكن معها بدأ الأمر فى التحول، واكتسب استمراريته، بل ديمومته الخاصة التى اختلط فيها الرسم بالملاغاة. فمنذ أن قدمها الزلالى له وقدم له بها وفيها المغرب المفتون بإسبانيا، التواق إلى تقليدها والاجتراء على تقاليده، المعتصم فى الوقت نفسه بكبريائه، أخرجته من عالم الأحياء/ الأموات وزجت به فى دنيا جديدة. فغيلانة هى تجربة العيشونى المغربية، أو قل الطنجية، الأولى التى وشمت كل تفاصيل وعيه وصاغت محددات تلقيه للعالم وللمرأة وللفن على السواء. فجرت فيه كل المكبوت والمسكوت عنه، وأصبحت تجربته المعطاء معها نبعا ثريا يستمد منه الإلهام، ويسعى إلى اقتناص أدق ما أثارته فيه من أحاسيس فوق قماش اللوحة. كما أصبح الرسم نفسه نوعا من استعادة أمشاج هذه الأحاسيس المراوغة الخصبة، وأسرها فى شبكة من الخطوط والألوان.

والرواية فى بعد من أبعادها هى رواية الجرى وراء مجموعة من الأوهام الصغيرة المتلاحقة،أو هذا الوهم/ الضوء الهارب، وما نفقده فى رحلة الجرى تلك وما نكسبه منها. لقد فقد العيشونى أثناء الجرى وراء الوهم غيلانة عندمارفض أن يتزوجها متعللا بأنه ليس مثل كل الناس، وأنه منذور لشئ خارق للمألوف، وأن عليه أن يكرس نفسه للفن. دون أن يدرك أن «دعوة المطلق مدمرة أيضا مثلما هو التمرغ فى السفالة والحضيض». وفقدت

ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.com

غيلانة العيشونى عندما اعتصمت بكبريائها، ورفضت مفاتحته مرة أخرى فى الموضوع، واستسلمت للزواج التقليدى من قريطس. لكن العيشونى كسب بالجرى نفسه ما أنجزه من فن، فالفن نوع من الخلاص، بينما لم تتمكن غيلانة من تحقيق خلاصها بالسفر بعدماضجرت من حياة فاس المكتومة، وضاقت بها أسرتها فى طنجة. لأن سفرها إلى إسبانيا مع «الروبيو» ضيعها، واستحالت به رحلتها إلى محطات متتابعة من الفقدان. لكن علينا ألا ننسى أن غيلانة هى إحدى مرايا العيشونى، ومن هنا فإن فقدانها فقدانه. أما فاطمة فهى الأخرى تجرى وراء مجموعة من الأوهام، بدءا من وهم الهدف الإنسانى الزائف الذى استهواها فى نضال الداودى، وحتى أوهام أحاد الأنسة بونون مرورا بوهم الصورة التى رسمتهاأمها للعيشونى، وصلواتهما معا فى معبد الجسد أثناء إقامتها القصيرة لديه. لكنها وقد خسرت كل هذه الأوهام جميعا استطاعت على الأقل أن تكسب استقرارا ما بنجاحها النسبى فى فرنسا. فقد كان اكتشافها (فى حلمها، وهى من مرايا العيشونى) لشخصية المهرج فيه سبيلا إلى تحررها منه. وبكل من غيلانة وفاطمة تتبلور ملامح تجربة العيشونى فى سعيه الدائم وراء هذا الضوء الهارب أبدا، والمترع فى الوقت نفسه بالسحر والثراء، وتتبلور معها ملامح كتابة روائية جديدة قادرة على الحوار الخلاق مع الواقع الردئ ومناوشة آفاق الفن الجميل فى الوقت نفسه.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الفكر السياسى عند الإمام على*

مراد وهبه

الغاية من هذا البحث بيان أصل الحكم عند الإمام علـى استناداً إلى رسالته الموجهة إلى مالك الأشتر النخعى حين ولاه الحكم على مصر. وقد كنت محكوماً، فى قراءة هذه الرسالة، بالعلاقة الجدلية بين المطلق والنسبى. وهذه العلاقة مردودة إلى إشكالية المطلق. وإذا كانت الإشكالية تنطوى على تناقض فالتناقض الكامن فى مفهوم المطلق مردود إلى اعتبارين: الاعتبار الأول منطقى والاعتبار الثانى تاريخى.

عن الاعتبار الأول نقول إن البرهان على أية فكرة مطلقة يستلزم أن يتسم البرهان نفسه بأنه مطلق. وهذه مصادرة على المطلوب. أما الاعتبار الثانى فمردود إلى تاريخية العلم. مثال ذلك: منذ ثلاثة قرون كان الاعتقاد السائد أن الضوء مكون من موجات ثم تبين فى بداية هذا القرن أنه مكون من جسيمات غير قابلة للانقسام وغير ممتدة وهى الفوتونات. وكنا على يقين فى بداية هذا القرن أن المادة مكونة من عناصر مستقلة اسمها الكترونات قال عنها عالم الفيزياء الفرنسى «لوى دى بروى» (١٩٢٣) إنها تتحرك كما لو كانت الموجات لها أبعاد زمانية ومكانية. وبعد ذلك واجهنا اشكالا عبّر عنها نيلز بوهر على هذا النحو: هل الثنائية القائمة بين الموجات والجسيمات مردودة إلى نقص فى اللغة باعتبار أننا نستعين بألفاظ بغض النظر عما إذا كنا مشاهدين سلبيين أو مؤثرين إيجابيين؟

(*) ألقى هذا البحث فى «مهرجان الامام على عليه السلام» بمناسبة مرور اربعة عشر قرنا على يوم الغدير الأغر. وكانت قد اشرفت على تنظيم هذا المهرجان الجامعة العالمية للعلوم الإسلامية التى أشرف بعضوية هيئتها العلمية.

هذه مجرد أمثلة الغاية منها التدليل على العلاقة الجدلية بين المطلق والنسبي. وفي ضوء هذه العلاقة نثني ببيان موقف الإمام علي استناداً إلى رسالته إلى مالك الأشتر النخعي.

يقول الإمام علي - كرم الله وجهه - «وليكن أحب الأمور إليك أوسطها في الحق وأعمها في العدل وأجمعها لرضى الرعية. فإن سخط العامة يجحف برضى الخاصة، وأن سخط الخاصة يغتفر مع رضى العامة»(١).

والذي يلفت الانتباه في هذا النص قول الإمام علي «أهمها في العدل وأجمعها لرضى الرعية» وهو يعني أن الأولوية في تحقيق العدل هي للعامة وليست للخاصة. والعامة، بمصطلح العصر، هي الجماهير، والخاصة هي النخبة. والجماهير لها الأولوية في ضوء الثورة العلمية والتكنولوجية، ذلك أن هذه الثورة أفرزت ظاهرة جديدة يمكن تسميتها بالظاهرة «الجماهيرية». فقد أصبح لدينا مصطلحات مثل «مجتمع جماهيري» و «ثقافة جماهيرية» و «وسائل اتصال جماهيرية» و «إنسان جماهيري» و «إبداع جماهيري». وما يعنيني هنا هو المجتمع الجماهيري، وهو البديل عن المفهوم الضيق للنخبة باعتبارها قمة المجتمع في مقابل قاع المجتمع، أي لن يكون قمة أو قاع(٢). ولهذا يمكن القول بأن الإمام علي كان ثاقب البصيرة عندما أعطى الأولوية للعامة وليس للخاصة. وهذا على الضد لما كان حادثاً في أوروبا في ذلك الزمان. فقد توقف الاهتمام بالجماهير، في أوروبا، إثر هزيمة أثينا من إسبرطة في القرن الخامس قبل الميلاد. فقد تصور أفلاطون أن الديموقراطية هي سبب الهزيمة. ودعا في كتاب «القوانين» إلى ضرورة صياغة البشر في قوالب موحدة بحيث يسعدون ويحزنون في أمور واحدة وفي وقت واحد. ومن ثم ينبغي أن تدق القوانين بحيث تحقق وحدة المدينة - الدولة. ولهذا يصف أفلاطون هذه المدينة بأنها «إلهية». ومن بعد أفلاطون توقف استخدام لفظ «ديموقراطية» في أوروبا لمدة ألفي عام وانشغل علماء السياسة بدراسة مقولتي الملكية والارستقراطية. وإذا ذكرت الديموقراطية فهي لا تذكر كنظام للحكم.

وكان الإمام علي ثاقب البصيرة أيضا عندما راح يذكر العامة بصفات محمودة، والخاصة بصفات مذمومة. يقول «ليس أحد من الرعية أثقل على الوالي مؤنة في الرخاء وأقل معونة في البلاء، وأكره للإنصاف وأسأل بالإلحاف، وأقل شكراً عند الإعطاء، وأبطأ عذراً عند المنع، وأضعف صبراً عند ملمات الدهر من أهل الخاصة»(٣). ويمكن إيجاز هذه الصفات المذمومة للخاصة في صفة واحدة هي صفة اللاتسامح، واللاتسامح مصحوب دائما بالدوجماطيقية، والدوجماطيقية تعني رفض إعمال العقل الناقد للكشف عن جذور الأوهام التي لدى الإنسان. ودوجماطيقية الخاصة، من هذه الزاوية، تعني رفض إعمال العقل

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الناقد فى أحقية رفض الخاصة المطلق للعامة، ومن هنا يمكن القول بأن المزية الكبرى للإمام علي هى فى رفضه توهم الاعتقاد فى حقيقة مطلقة فى المعاملات السياسية. ولا أدل على ذلك من قوله «ليكن أحب الأمور إليك أوسطها»(٤). والأوسط هنا ليس كالأوسط الرياضى الذى نعنيه فى المقدار المتصل على مسافة واحدة من طرفين فلا يتغير. وإنما الوسط بالإضافة إلينا متغير، ومن حيث هو متغير فهو نسبى. والنسبى يقال فى مقابل المطلق أى فى مقابل الدوجما. ولهذا فان السبيل إلى إصابة الأوسط الا يكون الانسان دوجماطيقيا أى الا يكون متوهماً أنه مالك للحقيقة المطلقة حين يلتزم الأوسط.

وتأسيساً على ذلك فإن الإمام علي يحدد الأوسط فى المعاملات السياسية فى ضوء العلاقة بين الراعى والرعية. يقول موجهاً كلامه إلى مالك الأشتر «اختر للحكم بين الناس أفضل رعيتك فى نفسك ممن لا تضيق به الأمور، ولا تمحكه الخصوم، ولا يتمادى فى الزلة»(٥). ومعنى هذه النصيحة أنه إذا انتفت «اللا» النافية فإن الراعى يهجر الأوسط، أى يهجر النسبى، ويقع فى المطلق. ومن ثم فى الدوجماطيقية.

وسبيل الولاة إلى تجنب هذه المساوئ المفضية إلى الدوجماطيقية هو عدم الاحتجاب عن الجماهير لأن «احتجاب الولاة عن الرعية شعبة من الضيق، وقلة علم بالأمور، والاحتجاب منهم يقطع عنهم علم ما احتجب دونه، فيصغر عندهم الكبير، ويعظم الصغير، ويقبح الحسن، ويحسن القبيح، ويشاب الحق بالباطل»(٦). ومعنى ذلك أن الاحتجاب يوقع الوالى فى ضيق الأفق وقلة العلم فيعزله عن واقع الرعية المتغير. والعزلة عن المتغير تفضى إلى الوقوع فى الثبات والجمود والتحجر، أى فى الدوجماطيقية.

ومن هذه الزاوية يمكن قبول تأويل طه حسين للرواية التالية. يروى أن علياً حين عرض عليه عبدالرحمن بن عوف أن يبايعه على أن يلزم الكتاب والسنة وسيرة الشيخين لا يحيد عن شئ من ذلك، أبى أن يعطى ما طلب من العهد وقال «اللهم لا! ولكن أجتهد فى ذلك رأيى ما استطعت». يريد أنه لا يستطيع أن يلتزم مالاسبيل إلى التزامه. فالقرآن مكتوب محفوظ فى الصدور، ولكنه لم يعرض لسياسة الحكم فى تفصيلها ووقائعها. وسنة النبى معروفة فى جملتها، ولكن منها ما يجهله الحاضر ويحفظه الغائب، ومنها ما ذهب مع من ذهب من أصحاب النبى فيما كان من حرب الردة والفتوح.

وسيرة الشيخين كسنة النبى منها المعلوم ومنها ما قد يكون النسيان عرض لها. ولعلّى بعدُ الحقُّ كلُّ الحق فى أن يخالف سيرة الشيخين إن تغير الزمن أو رأى فى المخالفة عن هذه السيرة منفعةً ورضى للمسلمين". فلما عرض عبد الرحمن هذا العهد على عثمان قبله وأعطى مثله وقال: «اللهم نعم!» يريد أنه سيجتهد فى انفاذ كتاب الله وسنة نبيه وسيرة الشيخين، وأنه متى اجتهد فى ذلك

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مخلصا فقد التزم الكتاب والسنة ونهج الشيخين. وقد أصاب علىٌ ما فى ذلك شك».(٧)

ومن هذه الزاوية يحق لطه حسين القول بأن «أمر الخلافة قام على البيعة أى على رضا الرعية فأصبحت الخلافة عقدا بين الحاكمين والمحكومين يعطى الخلفاء على أنفسهم العهد أن يسوسوا المسلمين بالحق والعدل، وأن يرعوا مصالحهم». ثم يستطرد طه حسين قائلا: «وما من شك فى أن خليفة من خلفاء المسلمين ما كان ليفرض نفسه وسلطانه على المسلمين فرضاً إلا أن يعطيهم عهده، ويأخذ منهم عهدهم، ثم يمضى فيهم الحكم بمقتضى هذا العقد المتبادل بينه وبينهم. ومن أجل ذلك لم يورث السلطان عن النبى وراثة، ولم يرثه عنه أهل بيته، ولم يرثه عنه أبو بكر نفسه؛ وإنما تلقى هذا السلطان من الجماعة التى بايعته وائتمنته عليه».(٨).

وتأسيسا على ذلك يمكن القول بأن هذا الذى يقوله طه حسين يصدق أيضا على فكر الإمام على السياسى، وهو فكر يلتزم خاصية العلمانية فى التفكير فى النسبى بما هو نسبى، وليس بما هو مطلق. ومن هذه الزاوية يكون الإمام على معينا لنا فى فهم العلمانية على ما يضادها من تيارات فكرية دوجماطيقية.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الهوامش

(١) توفيق الفكيكى، الراعى والرعية، شرح عهد الإمام على عليه السلام الموجه إلى مالك الأشتر حين ولاه مصر، شركة المعرفة للنشر والتوزيع، بغداد، ١٩٩٠، ط ٣ ، ص ١٦٤

(٢) مراد وهبه، الديموقراطية والدوجماطيقية، مجلة المنار، يونيو ١٩٩٠، ص ٨٩.

(٣) المرجع السابق، ص ١٦٤.

(٤) المرجع السابق، ص ١٦٤.

(٥) المرجع السابق، ص ٩.

(٦) المرجع السابق، ص ٢٣٩.

(٧) طه حسين، الفتنة الكبرى، جـ ١، عثمان، دار المعارف، القاهرة، ١٩٥١، ص ٤٣.

(٨) المرجع السابق، ص ٢٦.

مسكويه

رسالة الخوف من الموت

لم تكن الملفات الخاصة التى نُشرتْ فى الأعداد الماضية مَحاورَ مُغلقة تطرح تصورات نهائية ، بل كانت دعوة للتفكير حول ماتثيره حياتنا من إشكالات ملحة، وما يتصل بكياننا الثقافى من هموم كبرى لابد لنا جميعا من مواجهتها مواجهة حرة واعية، ليس لملف خاص أن يستغرقها. ورسالة فيلسوف القرن الرابع الهجرى «مسكويه» المنشورة هنا، استكمال لما أثاره ملف (الرقص مع الموت)، وكذلك المقالات التالية التى تتواصل مع عدد (التراث القبطى).

لما كان أعظم ما يلحق الإنسان من الخوف هو الخوف من الموت، وكان هذا الخوف عاما وهو مع عمومه أشد وأبلغ من جميع المخاوف، وجب أن نستوفى الكلام فيه، فنقول: أن الخوف من الموت ليس يعرض إلا لمن لا يدرى ما الموت على الحقيقة، أو لا يعلم إلى أين تصير نفسه، أو لأنه يظن أن بدنه إذا انحل وبطل تركيبه، فقد انحلت ذاته وبطلت نفسه بطلان عدم ودثور وأن العالم سيبقى بعده موجودا وليس هو بموجود فيه كما يظنه من يجهل بقاء النفس وكيفية المعاد، أو لأنه يظن أن للموت ألما عظيما غير الم الأمراض التى ربما تقدمته وأدت إليه وكانت سبب حلوله، أو لأنه يعتقد عقوبة تحل بعد الموت، أو لأنه متحير لا يدرى على أى شىء يقدم بعد الموت، أو لأنه يأسف على ما يخلّفه من المال والقنيات.

وهذه كلها ظنون باطلة لا حقيقة لها. أما من جهل الموت ولم يدرِ ما هو، فإنّا نبين له أن الموت ليس بشىء أكثر من ترك النفس استعمال آلاتها وهى الأعضاء التى مجموعها يسمى بدنا كما يترك الصانع استعمال آلاته، وأن النفس جوهر غير جسمانى وليست عرضا، وأنها غير قابلة للفساد. وهذا البيان يحتاج فيه إلى علوم تتقدمه، وهو مبرهن مشروح على الاستقصاء فى موضعه الخاص به. ومن تطلع إليه ونشط للوقوف عليه لم يبعد مرامه، ومن قنع بما ذكرته فى صدر هذا الكتاب وسكنت نفسه إليه، علم أن ذلك الجوهر مفارق لجوهر البدن مباين له كل المباينة بذاته وخواصه وأفعاله وآثاره، وإذا فارق البدن كما قلنا وعلى الشريطة التى شرطنا بقى البقاء الذى يخصه ونقى من كدر الطبيعة وسعد السعادة التامة، ولا سبيل إلى فنائه وعدمه. فإن الجوهر لا يفنى من حيث هو جوهر ولا تبطل ذاته، وإنما تبطل الأعراض والخواص والنسب والإضافات التى بينه وبين الأجسام

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بأضدادها. فأما الجوهر فلا ضد له، وكل شيء يفسد فإنما فساده من ضده. وقد يمكنك أن تقف على ذلك بسهولة من أوائل المنطق قبل أن تصل إلى براهينه. وإن أنت تأملت الجوهر الجسماني الذى هو أخس من ذلك الجوهر الكريم، واستقريت حاله، وجدته غيرَ فانٍ ولا متلاشٍ من حيث هو جوهر، وإنما يستحيل بعضه إلى بعض فتبطل خواص شيء منه وأعراضه. فأما الجوهر نفسه فهو باقٍ لا سبيل إلى عدمه وبطلانه. مثال ذلك الماء، فإنه يستحيل بخاراً أو هواء، وكذلك الهواء يستحيل ماء أو ناراً، فتبطل عن الجوهر أعراضه وخواصه، فأما الجوهر من حيث هو جوهر، فإنه باق لا سبيل إلى عدمه. هذا فى الجوهر الجسمانى القابل للاستحالة والتغيُّر، فأما الجوهر الروحانى الذى لا يقبل استحالة ولا تغيُّرا فى ذاته، وإنما يقبل كمالاته وتمامات صوره، فكيف يتوهم فيه العدم والتلاشى؟

فأما من يخاف الموت لأنه لا يعلم إلى أين تصير نفسه، أو لأنه يظن أن بدنه إذا انحل وبطل تركيبه فقد انحلت ذاته وبطلت نفسه، وجهل بقاء النفس وكيفية المعاد، فليس يخاف الموت على الحقيقة، وإنما يجهل ما ينبغى أن يعلمه. فالجهل إذن هو المخوِّف، وهذا الجهل هو الذى حمل الحكماء على طلب العلم والتعب به، وتركوا لأجله لذات الجسم وراحات البدن، واختاروا عليه النصب والسهر، ورأوا أن الراحة التى يستراح بها من الجهل هى الراحة الحقيقية، وأن التعب الحقيقى هو تعب الجهل، لأنه مرض مزمن للنفس، والبرء منه خلاص لها وراحة سرمدية ولذة أبدية. فلما تيقن الحكماء ذلك واستبصروا فيه وهجموا على حقيقته ووصلوا إلى الروح والراحة به، هانت عليهم أمور الدنيا كلها واستحقروا جميع ما يستعظمه الجمهور من المال والثروة واللذات الحسية والمطالب التى تؤدى إليها، إذ كانت قليلة الثبات والبقاء سريعة الزوال والفناء كثيرة الهموم إذا وُجدت عظيمة الغموم اذا فقدت، فاقتصروا منها على المقدار الضرورى فى الحياة، وتسلوًا عن فضول العيش التى فيها ما ذكرت من العيوب وما لم أذكره، ولأنها مع ذلك بلا نهاية، وذلك أن الإنسان إذا بلغ منها إلى غاية تاقت نفسه إلى غاية أخرى من غير وقوف على حد ولا انتهاء إلى أمد. هذا هو الموت لا ما خاف منه، والحرص على الزائل، والشغل به هو الشغل بالباطل. ولذلك جزم الحكماء بأن الموت موتان: موت إرادى، وموت طبيعى. وكذلك الحياة حياتان: حياة إرادية، وحياة طبيعية. عنوا بالموت الإرادى إماتة الشهوات وترك التعرض لها، وعنوا بالموت الطبيعى مفارقة النفس البدن، وعنوا بالحياة الارادية ما يسعى له الإنسان فى حياته الدنيا من المآكل والمشارب والشهوات، وبالحياة الطبيعية بقاء النفس السرمدى فى الغبطة الأبدية بما يستفيده من العلوم الحقيقية ويبرأ به من الجهل. ولذلك وصَّى أفلاطن طالب الحكمة بأن قال له: مت بالإرادة تحىَ بالطبيعة.

على أن من خاف الموت الطبيعى للإنسان فقد خاف ما ينبغى أن يرجوه، وذلك أن هذا الموت هو تمام حد الإنسان لأنه حى ناطق مائت، فالموت تمامه وكماله وبه يصير إلى أفقه الأعلى. ومن علم أن كل شيء هو مركب من حده، وحده مركب من جنسه وفصوله، وأن جنس الإنسان هو الحىّ وفصلاه هو الناطق والمائت، علم أنه سينحل إلى جنسه وفصوله، لأن كل مركب لا محالة سينحل إلى الشيء الذى منه تركب. فمن أجهل ممن يخاف تمام ذاته، ومن أسوأ حالا ممن يظن أن فناءه بحياته ونقصانه بتمامه؟ وذلك أن الناقص إذا خاف أن يتم فقد دل من نفسه على غاية الجهل، فإذن يجب على

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

العاقل أن يستوحش من النقصان، ويأنس بالتمام، ويطلب كل ما يتممه ويكمله ويشرفه ويعلى منزلته، ويحل رباطه من الوجه الذى يأمن به الوقوع فى الأسر، لا من الوجه الذى يشد وثاقه ويزيده تركيبا وتعقيداً، ويثق بأن الجوهر الشريف الإلهى إذا تخلص من الجوهر الكثيف الجسمانى خلاص نقاء وصفو، لا خلاص مزاج وكدر، فقد سعد وعاد إلى ملكوته وقرب من بارئه، وفاز بجوار رب العالمين، وخالط الأرواح الطيبة من أشكاله وأشباهه، ونجا من أضداده وأغياره. ومن هنا نعلم أن من فارقت نفسه بدنه وهى مشتاقة إليه مشفقة عليه خائفة من فراقه، فهى فى غاية الشقاء والبعد من ذاتها وجوهرها، سالكة إلى أبعد جهاتها من مستقرها، طالبة قرار ما لا قرار له.

فأما من ظن أن للموت ألما عظيماً غير ألم الأمراض التى ربما تقدمته وأدت إليه، فعلاجه أن يُبيَّن له أن هذا ظن كاذب، لأن الألم إنما يكون للحى، والحى هو القابل أثر النفس، فأما الجسم الذى ليس فيه أثر النفس فإنه لا يألم ولا يحس. فإذن الموت الذى هو مفارقة النفس البدن لا ألم له، لأن البدن إنما كان يألم ويحس بالنفس وحصول أثرها فيه، فإذا صار جسما لا أثر فيه للنفس فلا حس له ولا ألم. فقد تبين أن الموت حال للبدن غير محسوس عنده ولا مؤلم لأنه فراق ما به كان يحس ويتألم.

فأما من خاف الموت لأجل العقاب الذى يوعد به بعده، فينبغى أنه نبيَّن له أنه ليس يخاف الموت بل يخاف العقاب، والعقاب إنما يكون على شىء باقٍ بعد البدن الداثر. ومن اعترف بشىء باقٍ بعد البدن فهو لا محالة سيعترف بذنوب له وأفعال سيئة يستحق عليها العقاب، وهو مع ذلك معترف بحاكم عدل يعاقب على السيئات لا على الحسنات، فهو إذن خائف من ذنوبه لا من الموت. ومن خاف عقوبة على ذنب، فالواجب عليه أن يحذر ذلك الذنب ويجتنبه، وقد بيَّنا فيما تقدم أن الأفعال الرديئة التى تسمى ذنوبا إنما تصدر عن هيئات رديئة، والهيئات الرديئة هى للنفس وهى الرذائل التى أحصيناها وعرَّفناك أضدادها من الفضائل، فإذن الخائف من الموت على هذه الطريقة ومن هذه الجهة هو جاهل بما ينبغى أن يخاف منه، وخائف مما لا أثر له ولا خوف منه، وعلاج الجهل يكون بالعلم فإذن الحكمة هى التى تخلصنا من هذه الآلام والظنون الكاذبة التى هى نتائج الجهالات. والله الموفق لما فيه الخير.

وكذلك نقول لمن خاف الموت لأنه لا يدرى على ما يقدم بعد الموت، لأن هذه حال الجاهل الذى يخاف بجهله، فعلاجه أن يتعلم ليعلم ويثق. وذلك أن من أثبت لنفسه حالا بعد الموت ثم لم يعلم ما تلك الحال فقد أقر بالجهل وعلاج الجهل العلم، ومن علم فقد وثق ومن وثق فقد عرف سبيل السعادة فهو يسلكها، ومن سلك طريقاً مستقيما إلى غرض صحيح أفضى إليه لا محالة. وهذه الثقة التى تكون بالعلم هى اليقين، وهى حال المستبصر فى دينه المتمسك بحكمته، وقد عرَّفناك مرتبته ومقامه فيما سلف من القول.

فأما من زعم أنه ليس يخاف الموت وإنما يحزن على من يخلف من أهل وولد ومال ونشب، ويأسف على ما يفوته من ملاذ الدنيا وشهواتها، فينبغى أن نبيّن له أن الحزن تعجل ألم ومكروه على ما لا يجدى الحزن عليه طائلاً. وسنذكر علاجه فى باب مفرد له خاص، لأنا فى هذا الباب إنما نذكر ألم الخوف وعلاجه. وقد أتينا منه على ما فيه مقنع وكفاية، إلا أنَّا نزيده بيانا ووضوحا،

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

فنقول: إن الإنسان من جملة الأمور الكائنة وقد تبين فى الآراء الفلسفية أن كل كائن فاسد لا محالة، فمن أحب أن لا يفسد فقد أحب أن لا يكون، ومن أحب أن لا يكون فقد أحب فساد نفسه، فكأنه يحب أن يفسد ويحب أن لا يفسد، ويحب أن يكون ويحب أن لا يكون، وهذا محال لا يخطر ببال عاقل.

وأيضا، فإنه لو لم يمت أسلافنا وآباؤنا لم ينته الوجود إلينا، ولو جاز أن يبقى الإنسان لبقى من تقدمنا، ولو بقى الناس على ما هم عليه من التناسل ولم يموتوا لما وسعتهم الأرض. وأنت تتبين ذلك مما أقول: قدِّر أن رجلا واحدا ممن كان منذ أربعمائة سنة هو موجود الآن، ولكن من مشاهير الناس حتى يمكن أن يظلّ أولاده موجودين معروفين كعلى بن أبى طالب عليه السلام مثلاً، ثم وُلد له أولاد ولأولاده أولاد وبقوا كذلك يتناسلون ولا يموت منهم أحد، كم كان مقدار من يجتمع منهم فى وقتنا هذا؟ فإنك ستجدهم أكثر من عشرة الاف الف رجل، وذلك أن بقيتهم الآن مع ما قدِّر فيهم من الموت والقتل الذريع أكثر من مأتى الف إنسان، واحسب لكل من كان فى ذلك العصر من الناس فى بسيط الأرض، شرقها وغربها، مثل هذا الحساب، فإنهم إذا تضاعفوا هذا التضاعف لم تضبطهم كثرةً ولم تحصهم عدداً. ثم امسح بسيط الأرض، فإنه محدود معروف المساحة، لتعلم أن الأرض حينئذ لا تسعهم قياما ومتراصين فكيف قعوداً ومتصرفين، ولا يبقى موضع لعمارة يفضل عنهم ولا مكان لزراعة ولا مسير لأحد ولا حركة، فضلا عن غيرها، وهذا فى مدة يسيرة من الزمان، فكيف إذا امتد الزمان وتضاعف الناس على هذه النسبة؟ فهذه حال من يتمنى الحياة الأبدية، ويكره الموت ويظن أن ذلك ممكن أو مطموع فيه، من الجهل والغباوة. فإذن الحكمة البالغة والعدل المبسوط بالتدبير الإلهى هو الصواب الذى لا معدل عنه ولا محيص منه، وهو غاية الجود الذى ليس وراءه غاية أخرى لطالب مستزيد أو راغب مستفيد، والخائف منه هو الخائف من عدل البارى وحكمته، بل هو الخائف من جوده وعطائه.

فقد ظهر ظهوراً حسنا أن الموت ليس بردىء كما يظنه جمهور الناس، وانما الردىء هو الخوف منه، وأن الذى يخاف منه هو الجاهل به وبذاته. وقد كان ظهر أيضا فيما تقدم من قولنا أن حقيقة الموت هى مفارقة النفس البدن، وهذه المفارقة ليست فساداً للنفس وإنما هى فساد المتركب. فأما جوهر النفس الذى هو ذات الإنسان ولبه وخلاصته فهو باقٍ بحاله وليس بجسم، فيلزم فيه ما لزم فى الأجسام، مما أوردناه قبيلاً بل لا يلزمه شىء من أعراض الأجسام أى لا يتزاحم فى المكان لأنه لا يحتاج إلى مكان، ولا يحرص على البقاء الزمانى لاستغنائه عن الزمان. وإنما استفاد بالحواس والأجسام كمالا ما، فإذا كمل بها ثم خلص منها صار إلى عالمه الشريف القريب إلى بارئه ومنشئه تعالى وتقدس. وهذا الكمال الذى يستفيده بهذا العالم الحسى قد بيَّناه وعرَّفناك الطريق إليه بما سلف فى هذا الباب، وأنه السعادة القصوى للإنسان، وأعلمناك ضده الذى هو الشقاء الأقصى له، وبيَّنا مع ذلك مراتب السعادة ومنازل الأبرار ودرجاتهم من رضوان الله عز وجل وجنته التى هى دار القرار، كما بيَّنا لك مراتب أضدادهم من سخطه ودركاتهم من النار التى هى الهاوية بلا قرار. نسأل الله حسن المعونة على ما يقربنا منه، إنه جواد كريم رءوف رحيم.

مينا بديع عبد الملك

الأثر الشعبى والبيئى والعقيدى

فى إبداع الحضارة القبطية

على أرض مصر أقامت أعرق الحضارات التى عرفها تاريخ البشرية منها الحضارة القبطية التى تجلت فى العديد من الفنون، هذا ماجعل **هيرودوت** أبو التاريخ يسجل قوله المأثور: **«ليس من أقطار العالم مايملك من الروائع اكثر من مصر، وليس منها ماله مثلها من عديد الأعمال التى تتحدى الوصف».**

ولأن الفن هو ترجمان صادق لشعور كامن فى قلب الإنسان يظهر نوره وتتضح معالمه عندما يتحرر الإنسان من التزامات الحياة المادية التى تقلل من نشاطه، هذا التحرر يُمكّنه من التعبير عن حسه ومشاعره أمام سلطان القوة الخالقة وجمال الطبيعة.

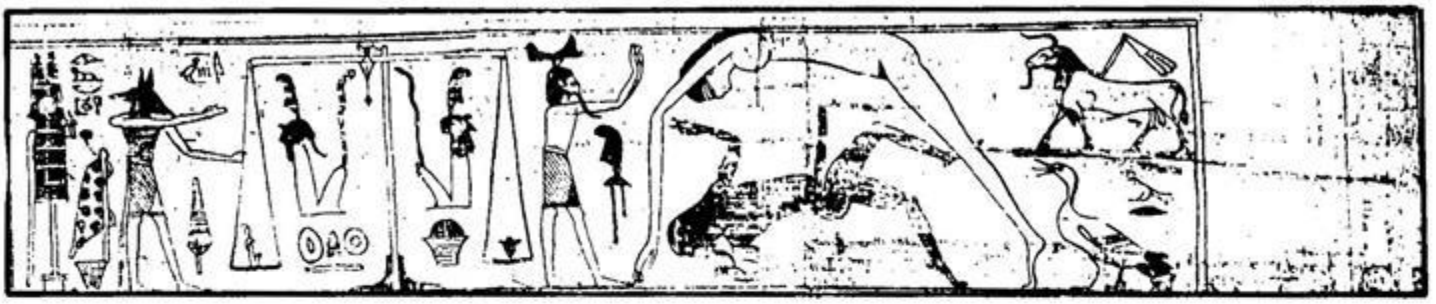
فالفن القبطى - الذى نشأ على أرض مصر الطيبة - خضع لمد وجزر تفاعلات البيئة النيلية الزراعية وتعاليم العقيدة الملتحفة بالروحانية فظهرت فيه الحياة والطموح إلى تمجيد الخالق والانبهار بالطبيعة .

لأنه فن شعبى لايخضع للقيود التى يخضع لها الفن البيزنطى لذلك كان **ثمرة طيبة لاشتياقات الشعب المصرى للتعبير عن ذاته** فى ظل قيم روحية سامية وهذا بعكس الفنون الأخرى التى كانت فى أغلب اتجاهاتها فنوناً أرستقراطية تمجد الآلهة والملك والطبقة الحاكمة . لذلك نجده تارة يتلمس طريقة تشبه الرموز الرفيعة المعنى وتارة بخطوط ونقوش هندسية فى مسطح عميق يلتقى فيه النور والظلمة.

وقد تجلت الحضارات القبطية فى: فن العمارة سواء عمارة الكنائس والأديرة أو العمارة السكنية، والفنون الدقيقة سواء النسيج - النحت - الحفر- التصدير على

. أستاذ الرياضيات بهندسة الأسكندرية.
. عضو جمعية الآثار القبطية بالقاهرة.
. عضو جمعية الآثار الأسكندرية بالأسكندرية.
. عضو الجمعية الدولية للدراسات القبطية بإيطاليا.

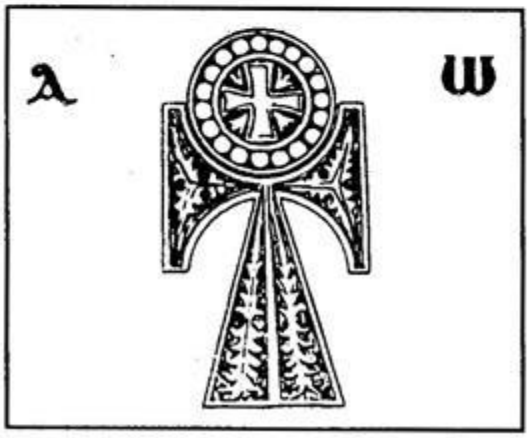
ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



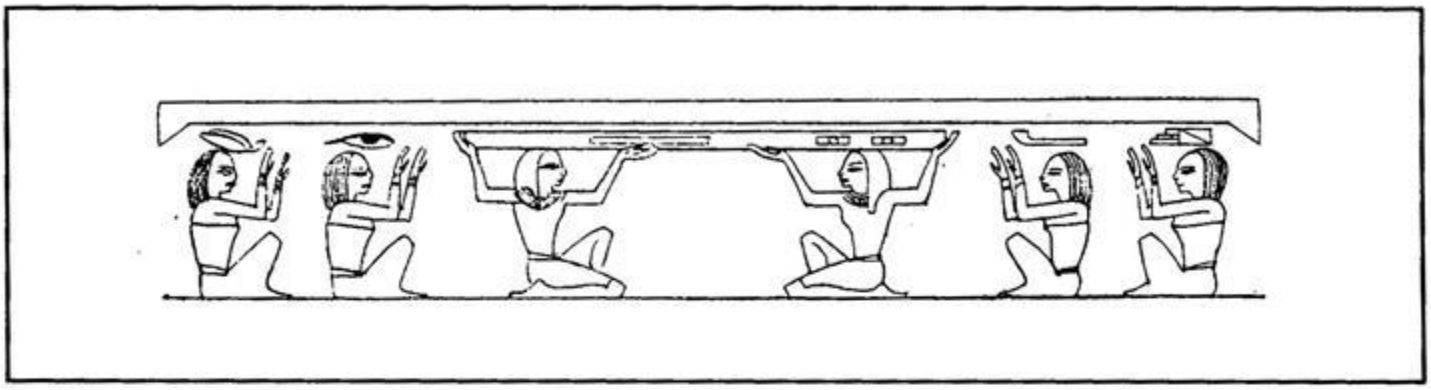
الحوائط أو الأيقونات، اللغة وأيضاً الموسيقى. كل هذه الأنواع من الفنون هى تعبير صريح وصادق للحياة القومية الشعبية، متأثرة بالمناخ البيئى الذى نشأت فيه وبالتعاليم المسيحية التى آمنت بها، وهى بذلك «تكوّن فصلاً من أروع فصول تاريخنا القومى وتاريخ حضارتنا المصرية».

ففى «فن عمارة الكنائس والأديرة»، كان الهيكل مقصوراً على كوة بشكل قوقعة يوضع على جانبيها صليب وصور للسيد المسيح والقديسين. وبعد أن أصبحت المسيحية دين روما الرسمى انتشر فى مصر طراز «البازيليكا». فاتخذ الأقباط بازيليكية الامبراطور هدريان بالأشمونين وجعلوا اتجاهها نحو الشرق ويدخلها الإنسان من الجهة الغربية ووجهه نحو الشرق حيث يتطلع الإنسان إلى الفردوس. وبعد مدخل البازيليكا يوجد صفين من الأعمدة يقسمانها إلى ثلاثة أروقة الأوسط أعرضها وهنا أضاف الفنان القبطى قبتين على طرف القبة المتوسطة رمزاً للثالوث الأقدس وغطى هذه القباب من الداخل بطبقة من الجص رسم عليها صورة السيد المسيح والملائكة والقديسين ثم فصل الصحن الأوسط من البازيليكا عن الهيكل بحاجز خشبى مزخرف بأشكال هندسية وصور القديسين حسب نظام كنسى خاص. ثم زين تيجان أعمدة البازيليكا بالصليب وبعض الأشكال النباتية. ومن أروع الكنائس التى بناها الأقباط ويعود تاريخها إلى القرن الرابع الميلادى هى كنيسة **ابو مينا** (او مارمينا) بالصحراء الغربية. وهو تصميم مصرى قديم بدأه الملك تحتمس الثالث حوالى سنة ١٤٠٠ ق . م . فى تشييد قاعة الاحتفالات بمعبد الكرنك.

وفى **العمارة السكنية** ازدانت المنازل القبطية بزخارف عدة مثل الفيل الهندى على أحد المنازل - وليس الأفريقى - والذى يدل على أن هذا المنزل لتاجر له صلة بالهند فى تجارته. وفى منزل آخر نجد منظر أفريز من الحجر الجيرى يمثل منظر جنى وتحميل محصول العنب، ومناظر على منازل كثيرة عليها صيد الغزال وأخرى عليها نبات اللوتس.



ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



وفى **فن الحفر على الأخشاب**، برع الفنان القبطى فى تمثيل مناظر النيل من طيور وأسماك ونبات البردى أو التمساح أو المراكب المحملة بالأوانى الفخارية.

وفى مجال **صناعة النسيج** اشتهر اسم نسيج **«القباطى»** ذلك الاسم الذى أطلقته د . سعاد ماهر على النسيج الذى يعرف بالإنجليزية بالتبسترى Tapestry وليس له فى العربية اسم مصطلح عليه، وقد أطلقه العرب من قبل على النسيج المصرى ذى الشهرة الواسعة نسبة إلى أهلها القبط كما جاء فى الخطط والآثار **للمقريزى** وفتوح البلدان **للبلاذرى** والعقد الفريد **لابن عبد ربه**. فعلى جزء من ستارة من نسيج القباطى من الكتان بها زخارف من خيوط صوفية ملونة بعدة ألوان وتتكون الزخارف من بعض القصص الدينية مثل قصة آدم وحواء، قصة ذبح اسحق، قصة البشارة بميلاد السيد المسيح وزخارف أخرى من الحياة اليومية حيث تظهر زخارف لبعض محاربين وبينهم فروع نباتيةوفى الوسط ثلاث دوائر تحوى كل منها منظراً لفارس ممتطى صهو جواده، وأمام هذا المنظر صورة لرجل ممسكاً بيديه مزمار ينفخ فيه كما نراه فى حياتنا الشعبية حتى اليوم.

وفى فن النحت **على الأعمدة** سجل الفنان القبطى بعض مظاهر الحياة اليومية فى ذلك العصر إذ نبصر تيجان أعمدة من الحجر مجدولة على شكل السلال وهى تشبه إلى حد قريب تلك التى مازالت متداولة حتى اليوم والمصنوعة من القش. أو تيجان أعمدة بشكل زخرفى لأوراق العنب أو كرم العنب أو ورق الأكانتس التى تنساب فى خيوط ذات اليمين واليسار، هذه الخطوط التى تمثل تارة دائرة ومربعات ومثمنات تلتقى عند صليب يتوسطها وهو شعار المسيحية، أو رسم لسعف النخل الذى يرمز للانتصار. وعلى واجهة باب من باويط (بالقرب من منفلوط) من الحجر الجيرى على شكل نصف دائرة وقد حلى برسوم هندسية وبزخارف ثمار

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الرمان . وهذا يدل على ارتباط الفن القبطى بخواص البيئة المصرية ولايزال الرمان الآن ينسب إلى منفلوط. كما نحت السمكة التى اسمها يحمل اختصاراً لاسم السيد المسيح، والطاووس الذى يرمز للفردوس. كما أن القبط لهم لغتهم الخاصة المعروفة «باللغة القبطية» ولها العديد من اللهجات واللهجة البحيرى نسبة إلى لهجة سكان وجه بحرى واللهجة الصعيدى نسبة إلى سكان وجه قبلى . ويوجد بعض اللهجات الأخرى التى اندثرت وهى المنفية نسبة إلى أهالى منطقة منف، الأخميمية والتى كان ينطق بها سكان البهنسا حتى أسيوط وأيضاً الفيومية نسبة إلى أهالى الفيوم. وبالرغم من أن هذه اللغة لغة قومية إلا أن لها آثاراً عالمية فبعض الألفاظ القبطية انتشرت فى اللغات الأوربية مثل: الواحة (وازيس)، كومى أى الصمغ (جوما فى الإيطالية، جوم فى الفرنسية، جم فى الإنجليزية)، أسقيط (منطقة توحد الرهبان بوادى النطرون ومنها اسم الناسك فى اللغات الأوربية).

كما أن الكنيسة القبطية من أغنى كنائس العالم فى **فنها الموسيقى** . فالموسيقى جزء لايتجزأ من ترتيبات عبادتها المتنوعة وطقوسها الطويلة. وهذه الطقوس وصلتنا كاملة منذ القرن الخامس الميلادى لاتشوبها موسيقى بيزنطية أو لاتينية أو فارسية . وكثير من الألحان القبطية نسبت إلى البلد التى نشأت فيها فيوجد اللحن الأتريبى نسبة إلى أتريب بالقرب من أخميم، واللحن السنجارى نسبة إلى بلدة سنجار التى تقع شمال محافظة الغربية . والموسيقى الكنسية صوتية بحتة.

هذه المهارة التى أتقنها الأقباط الأولون تعود **أولاً واخيراً** إلى أنهم كانوا يعتزون بتاريخهم وماضيهم ولهم شغف حقيقى نحو إشراقة مستقبلهم. فاستوعبوا التاريخ بجدارة وأحبوا وطنهم وكنيستهم بأمانة وصدق بدون رياء فاكتسبت حياتهم صفة الجدية ولم يعودوا ينبهرون بالأضواء بقدر ماقتنعوا داخلياً بالإنجازات حتى صاروا أصحاب حضارة يتغنى بها العالم كله.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المراجع

١ـ د . باهور لبيب: الآثار القبطية ـ رسالة جمعية مارمينا بالاسكندرية الخامسة ـ ١٩٥٤.
٢ـ د . باهور لبيب: الطابع الشعبى فى الآثار القبطية ـ مجلة التوفيق ـ يناير ١٩٥٩.
٣ـ د . سامى جبره: الفن القبطى وصلته بالتاريخ ـ مجلة التوفيق ـ مايو ١٩٥٩.
٤ـ د . سعاد ماهر، أ. حشمت مسيحه: منسوجات المتحف القبطى ـ ١٩٥٧.
٥ـ د . سعاد ماهر: الفن القبطى ـ ١٩٧٧.

سميحة عبدالشهيد

الفلسفه الاغنسطية القبطية

من خلال مكتبة بردى نجع حمادى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مقدمة

هناك جدل طويل بين مؤرخى الدين من حيث اعتبار الأغنسطية فكرا متطورا نبع من داخل المسيحية أو حركة أعرض من ذلك وبالتالى مستقلة عن المسيحية أو سابقة لها! هذا الجدل وجد الإجابة بالاعتماد على مكتبة برديات نجع حمادى فى فهم الأغنسطية كظاهرة أعرض مما تقودنا إليه فكرة الهرطقة المسيحية المبكرة.

هى فكر جديد للتحرر وللخلاص من سيطرة الشر، الذى ساد فى نهاية العالم القديم وتغلغل فى داخل المسيحية واليهودية والافلاطونية الحديثة وغير ذلك، والسبيل إلى ذلك الخلاص بالعلم والمعرفة.

إنها كفكر دينى جديد اختص بالتوفيق بين المذاهب المتضادة، بنى على معتقدات دينية موروثة مختلفة التقت بعضها ببعض فى موقع مدبر حيث البحث عن الوحدة وسط هذا التباين الكبير.

هذا الموقع مع الاقتراب فى الحياة من النظام المثالى وترك كل متع الحياة يشرح ارتباط أصحاب مكتبة برديات نجع حمادى بالرهبنة المسيحية حيث الانسحاب من العالم المادى إلى عالم يسمو فيه الفرد بخياله وروحه حتى يحس بالسعادة والراحة والنعيم. سلوك فى الحياة شبيه بطريقة حياة الأغنسطيين.

قد لا يكون شيئا متفقا عليه أن الكتب التى عثرنا عليها بالقرب من دير أنبا باخوميوس مؤسس الديرية فى مصر، تم تصنيعها فى هذا الدير نفسه.

والأغنسطية عامة حركة سبقت المسيحية وأبعدت الكنيسة أتباعها واعتبرتهم هراطقة وقد أشارت رسالة بولس الرسول الثانية ـ لتلميذه تيموثاوس إلى اثنين من

الأغنسطيين المرفوضين: ـ

«وأما الأقوال الباطلة الدنسة فاجتنبها لأنهم يتقدمون إلى أكثر فجور وكلمتهم ترعى كاكله. الذين منهم هيمنايس وفيليتس اللذان زاغا عن الحق قائلين إن القيامة قد صارت فيقلبان إيمان قوم. «٢ تموثاوس ٢: ١٦ ـ ١٨.

لكن الأغنسطية تخطت حدود الإمبروطورية الرومانية المسيحية إلى العراق إذ نجدها ممثله فى جماعة صغيرة من المزارعين فى العراق أطلقوا على أنفسهم اسم «**المانديان**» أى العارفين بالله.

مكتبة نجع حمادى

مكتبة نجع حمادى تضم مجموعة نصوص دينية تختلف بعضها عن بعض من حيث مكانها وزمانها وأشخاص مؤلفيها. حتى وجهات النظر إلى الحد الذى يظن أن هذه النصوص لا تنتمى إلى جماعة واحدة أو حركة فكرية واحدة. لكن لابد من وجود شىء مشترك جعل هؤلاء الكتاب يهتمون بجمعها وكتابتها، معان خفية أدركوها فى هذه النصوص لم يكن يقصدها الكتاب الأصليون. التقت هذه النصوص فى بؤرة واحدة تعكس فكرا واحدا هو الابتعاد عن الكتلة البشرية والاقتراب من النظام المثالى الذى يجتاز حدود الحياة التى نحياها إلى حياة مثالية هذه الحياة المثالية هذه تتطلب ترك كل متع الحياة التى يتوق إليها البشر والتطلع إلى الحرية المطلقة، والانسحاب من الاحتواء فى النجاسة التى تبدد وضوح الرؤية.

وقد حفظت لنا مكتبة نجع حمادى إلى جانب النصوص الأغنسطية إنتاجا أدبيا يونانيا لأدباء ومؤلفين لا نعرف أسمائهم انتشروا فى النصف الشرقى من العالم القديم وغطوا فترة تقترب من خمسمائة عام وهناك الجزء الخاص بجمهورية أفلاطون فى كودكس رقم ٦ وهناك نصوص أخرى فلسفية فى مقالتين بعنوان زوستريانس والوجنس و Zostrianos Allogenes وهما تلميذان منشقين عن مدرسة بلوتينوس «الأفلاطونية الحديثة» ـ التى تزعمها بلوتينوس فى القرن الثالث الميلادى ـ لاعتقادهم أن أفلاطون لم يتغلغل فى أعماق الحقيقة العقلانية.

وهناك أيضا إشارات فى مكتبة نجع حمادى إلى الأغنسطية اليهودية من خلال مقالات مبنية على إنجيل العهد القديم لكتاب تعثروا فى فهم بعض عبارات العهد القديم، وتصوروا أن إله العهد القديم إله قاس خلق العالم بطريقة الخطأ إله يجهل الجهل الإله الطيب الخفى. وهكذا دخلوا فى ثنائية بين إله العهد القديم وإله العهد الجديد.

كما أشارت مكتبة **نجع حمادى** إلى إنجيل العهد الجديد؛ اذ تضمنت مقالة بعنوان «إنجيل توما» مائة وأربعة عشر قولا من أقوال السيد المسيح واستهلتها بهذه الكلمة «**أن من يفهم المعنى العميق لهذه الاقوال لن يذوق الموت**».

وبالرغم من برديات **نجع حمادى** بالقبطية إلا أن نصوصها كانت مؤلفة فى الأصل باليونانية وعلى هذا فربما استقر هؤلاء المؤلفون فيما مضى فى مكان تشيع فيه اللغة اليونانية فى اليونان نفسها أو سوريا أو الأردن مثل ذلك مثل الإنجيل وبعض النصوص القديمة التى كتبت فى أماكن متفرقة وحفظتها لنا رمال مصر الجافة. إننا لا نعرف شيئا عن الأشخاص المختلفين الذين ترجموا المقالات للقبطية أو الذين اشتركوا فى نسخ هذه

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الكتب أو الذين دفنوها، إلا مايمكن ان نستنتجه من الكتب نفسها.

الموقع

اكتشفت برديات **نجع حمادى** بالقرب من دير القديس باخوميوس مؤسس الديرية فى مصر. ذلك أن رهبان الدير كانوا عندما يكتشفون وجود من ينحاز منهم للفكر الأغنسطى يستبعدونه خارج الدير، مما دفع هؤلاء الرهبان المطرودين إلى الارتباط بعضهم ببعض فى مجتمع صغير داخل الكهوف عند سفح جبل الطارف **بنجع حمادى**. هذا ما استشففناه من مقالة بعنوان **«رؤيا بطرس»** قصدوا بها التعبير عن مالاقوه من اضطهاد على أيدى الأساقفة والقسوس واتخذوا ما لاقاه السيد المسيح من اضطهاد وآلام مثالا لهم.

قصة الكشف

يذهب فلاحو نجع حمادى فى شهر ديسمبر من كل عام لحمل النترات من كهوف جبل الطارف إلى حقولهم لتسميد الأرض مستعملين حقائب سرج الجمال. فى ديسمبر من عام ١٩٤٥ قدم مزارع يدعى محمد على وأخوه خليفة من نزلة السمان وتركا جمليهما إلى الجنوب من صخرة. أثناء عملية الحفر داخل أحد الكهوف عثرا على جرة. يقول محمد على إنه فى البداية خشى كسرها لأن غطائها مختوم بالحمرة خوفا من ان يكون جنى محبوسا فيها لكنه تشجع وكسرها بمعوله. لكنه لم يجد الجن أو الذهب بل البردى.

أخذ الكتب ولفها بعباءته وحملها على كتفه إلى بيته فى كوخ صغير فى مزرعة فى القصر، وهو حى قديم فى شنوبوسكيا حيث بدأ حياته هناك القديس باخوميوس. ولوجود ثأر بين عائلة محمد على وعائلة الشريف اسماعيل حسين كان البوليس يقوم بتفتيش بيت محمد على السمان كل مساء بحثا عن أسلحة. اضطر محمد على أن يودع المخطوطات عند كاهن القصر ويدعى القس باسيليوس عبد المسيح. عند رؤية أخ زوجة الكاهن ويدعى راغب اندراوس للمجموعة أخذ واحدا منها وهو المجلد الثالث ونزل به إلى القاهرة وعرضه على الدكتور الطبيب **جورج صبحى** - كان محبا للغة القبطية - الذى أقنع بدوره مصلحة الآثار باقتناءه ودفع ٣٠٠ ج لراغب اندرواس دفع منها ٥٠ جنيها تبرعا للمتحف القبطى الذى أودع عنده المجلد وتسجل فى سجلات المتحف فى شهر اكتوبر من عام ١٩٤٦.

لسوء الحظ اعتقادا من أم محمد على بعدم أهمية المخطوطات احرقت أجزاء منها فى الفرن ربما يكون المجلد الثانى عشر حيث لم يبقى منه إلا جزازات صغيرة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

اشترى البقية الباقية جيرانهم بثمن زهيد وباعوها بدورهم إلى تجار الآثار فى القاهرة من بينهم البلجيكى البرت عيد والقبرصى جان تانو فى عام ١٩٤٩. حاول البرت عيد بيع المخطوطات التى اشتراها وهى جزء من المجلد الأول فى نيويورك وآن آربور لكنه فشل ونجح معهد يونج فى سويسرا فى اقتناء المجموعة التى أهداها فيما بعد إلى مصر لتكون مع بقية برديات المكتبة، أما مجموعة جان تانو فقد آلت إلى مصلحة الآثار ثم المتحف القبطى بحكم قضائى مع دفع تعويض قدره أربعة آلاف جنيه.

ظهرت محاولات فردية لنشر أجزاء من هذه المكتبة لكن فى عام ١٩٦٠ اتفق المدير العام لهيئة اليونسكو مع الدكتور/ **ثروت عكاشة** وزير الثقافة والإرشاد القومى

فى ذلك الوقت على نشر المجموعة من خلال عمل لجنة دولية اتفق على اختيار أفرادها من مصر وهيئة اليونسكو وانحصرت مهمة اليونسكو فى عمل لوحات مصورة للمكتبة. أهمل المشروع حتى انعقدت اللجنة الدولية لبرديات **نجع حمادى** فى نهاية عام ١٩٧٠م. ومنذ ١٩٧٢ حتى عام ١٩٧٨ بدأ فى الظهور اثنا عشر مجلدا اشتمل على لوحات مصورة لبرديات مكتبة **نجع حمادى** ثم ظهرت ترجمات كاملة بالإنجليزية والألمانية والفرنسية.

المجلدات

تتكون مكتبة برديات العارفين بالله من اثنى عشر مجلدا (**كودكس**) بالإضافة إلى مقالة منفصلة داخلها ٥٧٨ ورقه بردى مكتوبه تشكل ١١٥٦ صفحة كل كودكس يضم مجموعة من المقالات مكتوبة فى عشرين أو أربعين ورقة بردية تشبك من المنتصف بخيط رفيع من الجلد لتشكيل ملزمة واحدة يحفظها غلاف جلدى مقوى بقطع بردى سبق استعمالها ملتصقة بعضها ببعض بمادة الغراء مع تغطيتها بقطعة بردى كبيرة.

أحد وجهى الغلاف يمتد بجزء عريض ينتهى بسير رفيع من الجلد يثنى على الوجه الآخر ويلف السير على الغلاف لإحكام غلقه.

هذه البطاقة عند فكها وجد أن بعض أوراقها تحتوى على خطابات يونانية وقبطية ووثائق عمل وأسماء أشخاص وأماكن وتواريخ ساعدت فى تحديد الوقت ومكان تصنيع الأغلفة.

خط الخطاطين يكاد يتشابه فى عدد من المجلدات لكن هناك أمثلة قليلة على أن خطاطا واحدا كتب أكثر من (**كودكس**) واحد.

يتراوح تاريخ مكتبة **نجع حمادى** بين بداية ونهاية القرن الرابع الميلادى إذ إن النصوص نفسها لا تحمل تاريخ أو اشارات تاريخية غير أنه فى **الكودكس** السادس مقالة بعنوان «فكرة لإلهنا العلى» تعطينا إشارة يمكن اعتبارها نقطة انطلاق للتاريخ ففى الجملة «كف عن الشهوات الشريرة والرغبات وتعاليم الانوموين أتباع أنوموبوس الهرطقة الشريرة التى ليس لها أساس.

هذه الدعوة الهرطوقيه قد ازدهرت لوقت قصير فى الاسكندرية أثناء هرب أثناسيوس فى دير أنبا باخوميوس عام ٣٦٠م وعلى هذا فإن هذا الكودكس لم يأخذ شكله النهائى قبل هذا التاريخ.

خاتمة

هذه المكتبة يجب أن يقرأها أى مثقف مهتم بتاريخ المدينة والفكر والدين إذ تحتوى الكتب المقدسة للحركة الأغنسطية التى ظهرت وانتشرت بسرعة فى ساحة الحضارة فى أيام السيد المسيح وأوائل المسيحية وكما قدمت عطاءها هاما لتاريخ الديانة قدمت بالمثل لتاريخ الفلسفة.

وترجع أهمية مكتبة نجع حمادى كذلك إلى أنها حفظت لنا العديد من الأعمال الأدبية اليونانية المفقودة مترجمة إلى اللغة القبطية. هذا إلى جانب أنها تعطى فكرة لا يستهان بها عن علم صناعة الكتب والتجليد.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مراجع البحث

1 - James M.Robinson, The Nag Hammadi library. New York, 1977.
2- James M.Robinson, The Nag Hammadi Codices, Clarenont, 1977.
3 - The Tacsimile Editon of the Nag Hammadi Codices. Codex,VI. Leiden, 1974.

محمد القيسي

وغالبا ما يغنى طائر فى وحشة*

الفضاء إلى نقطة

أَلفَضاءُ إِلى نُقْطَةٍ،
وَاستَوَى فيِ يَدَىَّ
الطَرِيقُ إِلىَّ
مَنَاديلُ مُغتصَبَةْ
وَدَمىِ العَتَبَةْ.

ذَوْبُ العصارة

ذَوْبُ العُصَارةِ،
وَارْتعَاشُ الكَائنَاتِ نَشيدُهُ

* هذا العنوان سطر شعرى مُقترض من إحدى قصائد الشاعر الالمانى «هولدرلين»، أما القصائد فكتبت فى كانون الثانى ١٩٩٤ بين الرصيفة وعمّان.

وَالسَرْدُ منْ فَضَلاتِهِ،

وَأُريدُهُ

قلبى.

جَمَرات

جَمَراتُ

لا فَكَاكَ لِرُوحِيَ منْها القَصيدةُ

وَالباقياتُ رَمادُ.

الأفق غير عروة القميص

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الأُفْقُ غيرُ عُرْوَةِ القَميصْ

غيرُ القميصِ الخيوطْ

غيرُ الخيوطِ اللوَنْ

وَاللَّونُ غيرُ رعْشَةِ الفُرشاةِ،

وَالفُرشاةُ غيرُ رعشةِ الأصابعْ

غيرُ الأصابعِ الكتابةْ

غيرُ الكتابةِ الورقْ

يا سيّدى الأرقْ.

هل يحتاج الليل إلى

هلْ يحتاجُ الليلُ إلى تَوضيحْ

صُندوقُ أغانٍ وَتَواشيحْ، قلبى

وَمَلاءَاتٌ سوداءُ مُوشّاةٌ بِالضَوْءِ

وَخمسةُ أوتارٍ، تعبثُ فيها الرّيحْ.

يوم جـــاف

يَومٌ جَافْ

يتناثرُ فى وَرَقِ الكَرْمَةِ وَالصَفْصَافْ

وَ يُغطّى بَيتى

يومٌ لى ... يومٌ لِلمقهى

وَقراءةِ «إلبِرْتى»

الذئب إلى عزلته

الذئبُ إلى عُزلتِهِ القُصوى

يَنكِشُ أحواضَ الجُورىً ضُحىً

وَيُحدِّقُ فى الأُفْقْ

يسألُ «هِرْمانْ هِسّه»

عنْ رحلتِهِ فى الشرقْ

وَيُواسى نَفْسَهْ

هيأتُ لهم راحى

هَيَّأتُ لهمْ رَاحىِ

وَعلى مَصْطَبَةِ الدارِ أقمتُ، أُدخِّنُ أيامى

أهزأُ بنعالِ الريحِ، وَأندفعُ أمامىِ

رَحَّالاً وَمُقيماً فى الأغصانِ،

يُكَلِّلُنى الغَيمُ، وَتَحفظُنى ألواحى

فَلماذا لا يَصِلُونَ إلىَّ،

وَلا يكتملُ صُداحى!

تحت غيوم دامعة

تحت غُيومٍ دامعةٍ

كُنتُ أسوطُ البغلَ خَفيفاً منْ أحْمالىِ

وَأجولُ الأطرافَ، أُتاجرُ بِالفَيروز

فَإنْ هَبَطَ الليلْ

كانَ البغلْ

يَحْرنُ فى وَقْفتِهِ، وَأنا

أتنقَّلُ بينَ ممالكِ أطْلالى.

الديناصورات انقرضت

أَلديناصُوراتُ انْقَرضَتْ

وَعَلى النهرْ

ظَلَّتْ دُفلى فَرْعَاءُ، زَواحِفُ شَتَّى وَسَحالى

فى قاموسِ الأحياءِ،

وَحزمةُ أسْمَالِ.

روائح قرفة

رَوائحُ قِرفَةْ

عَبَقَتْ فى أرجَاءِ المنزِلِ،

فيما الشُرفَةُ مُشبَعَةٌ بِرَوائحِ حَمدةَ،

وَالدَرَجُ المُتْرَعُ باليَوميَّاتِ، الوَاصلُ حتى حَوْضِ الفِلفلِ،

تُدرِكُهُ الرَّجْفةْ

حَيثُ خطوطُ وَآثارُ أصَابِعهَا.

ووحدى ألهو

وَوَحدىَ ألهو

وَوَحدى أخاطبُنى غَالباً:

ـ أما زلتَ تغفو؟

وَأَتْرُكُ عَينيَّ، أَخْرِجُنى منْ نُعاسِيَ،

أمشى إلى غَسَقٍ، ذابلاً

وَأموتُ قليلاً مِنَ الموتِ،

حَتى

لأصحو.

مُستعيناً بموتى

مُسْتَعيناً بِمَوتى

أشُقُّ لِروحى طريقاً مُناسبة

وَأُعِدُّ العَشاءْ

العَشَاءَ البَسيطَ لإخوةٍ قلبى

أُعِدُّ شَراشِفَ صُوفيَّةً لِرُعاةِ الجبلْ

يَتَّقونَ بها

بَرْدَ هَذا الشتاءْ

وَأُزامِلُ وَقتى.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أحمد

(إلى د. أحمد كمال)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أحمدٌ ممنوعٌ فى عرفِ النحويين من الصرفْ.

أحمدُ يملكْ أجوبةً تسبق لغة العين

لأيِّ استفهامٍ فى المهْد،

ولكنْ ينعطفُ كحرفِ العطفِ لأولِّ هبّةِ عطرٍ.. أو نزوةِ

شعرٍ.. أو هزة عطْف.

أحمدٌ يقضى الصيفَ بألمانيا،

ويشتّى فى العقبة.

ويحب ركوبَ الموجة.. وعناقَ السنبلة

وما بينهما.

ليس لأحمدَ عُرْفٌ.. ولهذا راح يسرّح زَغَباً آخر

هو ديكٌ خاص ذو فجر خاصٍ وصياحٍ خاصْ.

وإذا قلتَ لماذا خفَّ الشَّعرُ

يقولَ جبينى منحسرٌ مثل زمانى

وأنا لستُ أحبَّ الحلاقين،

ولا شيءَ تبلله الأيامُ سوى الأهداب.

ريحى بالباب وشمسى فى رأسى

أما ما يرتدُّ من الضوءِ فمن حقّ مرايا أخرى

وأنا أولى بالفكرة من أَنْ أصلِ إلى الناس

على شعرةْ،

لى قلبٌ للشيبِ.. وجفنٌ للأَرَقِ وللرسمْ.

وحضن للضيفْ.

ولأحمدَ كفٌ للعتَبِ.. وكفٌ للعنبِ.. وكفٌ للكفْ.

وله مطر يملِكُ فيه مفاتيح الغيم،

له صيف آخر فى الصيفْ،

فى عينيهِ آخرُ ما داهمه فى ليلتهِ

كأسُ نبيذٍ.. وهجٌ أسمرُ.. طائرُ ليمون،

غصنٌ خفَّ عن الصّدر وأعلنَ عن فُسْتِقِهِ،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

موسيقى حافيةُ القدمينِ على جدرانِ الغرفةِ و القلبْ،

نعاسٌ جاءَ خجولاً كالعادةِ

أو سهدٌ جاء بصحبةِ ريلكهْ،

ماركيزْ،

نشرةُ أخبارْ،

أخر ما خرج من الثَّلاجةِ

أو عاد إلى الرفْ.

أحمدُ يهوى الصخبَ الأخضرَ حين يصيرُ مظاهرةً

أو جدلاً من طرفين بلا نصفْ.

أحمدُ يكرهُ نونَ النسوةِ حين تكونَ النُّقطةُ

باردةً فوق الحرفْ.

حين تراهُ يكونُ على عَجَلٍ من أمرهْ،

وهنا وقع بحبِّ الشرطةِ

يجتازُ بسيارته الضوءَ الأحمرَ

كى يفتحَ غَزَلاً مع أقرب شرطيٍ قال له قفْ،

أحمدُ يصرفُ جداً

ويصرَفُ جداً

لكنْ ممنوعٌ فى عرفِ النحويين من الصرفْ.

.....

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مختار العطار

جاذبية سرى وفرحة الحياة

.. إنك لا تلتقى كل يوم بفنانة مثل: جاذبية سرى (٦٥ سنة).رسامة مُلّونة تحتضن الحياة احتضانا بإبداعها الفريد وثقافتها العريضة وبكل كيانها الإنسانى. حددت رسالتها منذ البداية ثم مضت فى الطريق المثير الصعب لا تلوى على شىء. لا ترسم وتلّون كمعظم الفنانين، إنما تتدفق بروحها وموهبتها وذكائها من أطراف فراجينها على صفحة قماشها. فقد ولدت لتكون ضمير شعبها بآماله وآلامه.. وأفراحه ومآسيه..

فى أحد معارضها فى قصر عائشة فهمى بالزمالك، عرضت فى مطلع إبريل الماضى ما ينوف على الأربعين لوحة زيتية. عبّرت بها عن فرحة الحياة تحت عنوانها الدائم المعروف: الزمان والمكان. ذلك الاسم الذى صاحب معارضها الفردية التى تعدّت الخمسين: فى مصر ومختلف البلدان شرقا وغربا، وهو رقم قياسى لم يبلغه إلا القليل النادر. وينبغى أن نسرع فنُردِف أن جميع عروضها بدون استثناء، متغيرة الفكر والموضوع (التيمة)، مع الاحتفاظ بشخصيّة لا تَخْفَى، بالرغم من تأرجح أسلوبها بين حافتى الواقعية والتجريد. أعمالها مذهب فنى قائم بذاته لا ينسج على منوال أحد. الألوان

والخطوط عندها لغة جميلة ، تكمن أبجدياتها فى الإيقاعات والتوافقات والملامس التى تكسو عناصرها التائهة فى لجّة التكوين، متفجرة بالحيوية. يشع منها ما يشبه المجال المغناطيسى لا نملك منه فِكاكا. إنه إبداع يُلبىّ احتياجنا إلى الجمال وإثارة الخيال والأفكار، مهما بَدَتْ الموضوعات عاديّة بالغة البساطة، لا تخرجُ عن مناظر البحر والسماء والمصطافين على الشاطئ، أو الزهريات وأطباق الفاكهة. فَمَثل جاذبية كَمَثل الموسيقار والمُحنّك الفنّان، تتجلّى موهبته فى أبسط التقاسيم والارتجالات، كما فى أعقد السيمفونيات. فتكوينات ومعالجات وموضوعات لوحاتها الحديثه ضَرْبٌ من السهل الممتنع، تُلَخّص فى بلاغة ويُسر مشوارها قرابة الخمسين عاما. استخدمت ألوان الزيت والفراجين وسكّين المعجون فى سلاسة العارف وقدرة المتمكّن، بلا تردّد أو تفكير. لا تزال تضع لمساتها فى سرعة وانفعال وإسقاط لفيض عواطفها الهادرة. ولذلك لا نكاد نلتقى بإبداعها حتى نستشعر الحركة، بالرغم مما يتسم به من إتقان واستقرار، وكأن منظوماتها اللونية من الفسيفساء. لا تفاضل بين موضوع الخطاب وأسلوبه، إنما تخاطبنا بلغة الجمال الصامت: لغة الشكل واللون والخط - وهى لغة الطبيعة التى تهز أرواحنا - كما يقول فاسيلى كاندينسكى (١٨٦٦ - ١٩٤٤).

كانت منذ صباها الباكر كالنبتة القويّة، تشُق الأرضَ شَقاً لتورق وتُثمر، كأنما تدرى أن لديها ما تعطيه لهذا العالم. وقد أصبحت بالفعل من رائدات فن الرسم والتلوين فى بلادنا من الجيل الثانى، بعد يوسف كامل وراغب عياد ومحمد ناجى ومحمود سعيد. ساعدها على استكمال أدوات البروز على الساحة الثقافية، ما ورثته عن والدها من مكتبة ضخمة حافلة بمجلدات العلوم والآداب التى كانت زادها المعرفى. وقد ذكرنا فى مناسبات سابقة، كيف أن ثقافة الفنان هى الأجنحة التى يُحلّقُ بها عالياً. وحين دخلت دائرة الضوء سنة ١٩٤٩ مع أول معارضها، لفتت أنظار النقاد والمعنيين والمتابعين بلوحاتها الشهيرة: «أم رتيبة» و «المراجيح» و «أم عنتر» و «أم صابر» .. وغيرها من الموضوعات التى كانت تموج بها الحياة الاجتماعية فى ذلك الزمان. كانت تكشف بأسلوب بالغ الجدّة والحداثة عن أصالة المرأة المصرية صانعة الرجال. وقد حظى معرضها الأول بمساندة الأوساط الثقافية، واستجابت لها مختلف الدوائر الاجتماعية، لأنها كانت كرجع الصدى لما يجتاح البلاد من رياح الثورة التى تدق الأبواب. لم تكن لوحة «أم صابر» مجرّد تصوير لشهيدة ريفية مصرية اغتالتها يد الاحتلال الإنجليزى، بل رمزا للقوى المكبوتة الوشيكة الانفجار.

واكبت جاذبية سرّى بإبداعها المعاصر حياة شعبها بحلوها ومُرّها شأن كبار الفنانين منذ فجر التاريخ. فحين أبدع المثال الإغريقى «فيدياس» رائعته: زيوس ملك الآلهة، نحتها باسم الشعب اليونانى ومعتقداته التى كان يدين بها قبل

الميلاد بمئات السنين. وحين رسم الفنان الفرنسى «يوجين دولامروا» لوحته الزيتية الشهيرة: «الحرية تقود الشعب»، إنما كان يصوّر مشاعر شعبه وأحاسيسه وفرحته بإنجازات الثورة الفرنسية. وهكذا أبدع بابلو بيكاسو «جيرنيكا»، وفرانشيسكو جويا: صورة «إعدام الثوار». لقد صاحبت جاذبية سرّى مشاعر شعبنا بعد هزيمة ١٩٦٧، فصوّرت فتاة عارية تنكفيء على وجهها تُخفيه براحتيها، حتى لا ترى الخَطْبَ الجَلَلَ. تتزاحم حولها بيوت متواضعة متهالكة الجدران معتمة النوافذ خالية من السكان. على النقيض من أعمالها فى أحدث معارضها، حيث عبرت بألوانها المرحة ولمساتها البهيجة عن فرحة الحياة فى زمن السلام. مثلُ هذا المناخ الفنى السعيد، تنضح به لوحات ما بعد نصر أكتوبر ١٩٧٣. ففى ثنايا الخطوط ومنظومات الألوان وتآلفات الأشكال، تطالعنا وجوه نساء ورجال وأطفال، مرحة فرحة بين القباب والمآذن والنوافذ المُشبعّة بالأضواء، في إيقاعات وتوافقات موسيقية تُشعرنا بالأمن والأمان.

جاذبية سرّى فنانة بطبيعيتها. تمزجُ الحُلمَ بالواقع والحقيقةَ بالخيال. عاشقة لمصر قبل أى شيء آخر، طافت بالعديد من بلدان العالم حيث احتفت بها المؤسسات الثقافية، واقتنت أعمالَها وأهدتها رموز التقدير بمختلف أشكالها. إلا أنها لا أنها تكاد ترجع إلي مصر حتي ترتمى فى صدرها. فحين عادت من رحلة إلى كندا ذات مرّة، هُرعَت فى اليوم التالى إلى قلب الصحراء: إلي الواحات الخارجة والداخلة والبحرية، حيث تَجَوّلت ورسَمت ولوّنت فأبدعت لوحات أطلقنا عليها فى حينها اسم «حديثُ الرمال».

صخور وجبال وصحارى، يظن من يراها لأول وهلة أنها محض تشكيلات مجرّدة بلا معنى، لكنها تحمل كلَّ طاقة الشوق والحُب والحنين، الذى عانت منه إبّان غربتها فى كندا. حَدَثَ ذلك فى عام ١٩٧٥ حين خطر ببالها أنها استجابت أخيراً لموضة التجريد واللاتشخيص. إلا أنها لا تعنى بالصياغة إلا بالقدر الذى يُجَسّد خيالها، ويُبَلور خطابها لروح المتلقي وعقله. يكشفُ المتأمّلُ المُتَعمق بعد قليل المضمون الذى بالغَت فى إخفائه، كأنه لؤلؤة فى محارة. فقد أخفت موضوعها العاطفى خلف غلاف كثيف من الملامس والخطوط والألوان، مما يستلزم من المشاهد عينا مُدَرّبة وخيالاً خِصبا، فقد زادت إبداعها غموضا بعدم إطلاق أسماء على لوحاتها. ولكنها فى بعض زواياها، كانت تُعَبّر عن حيرة الإنسان فى مواجهة، قوى الطبيعة التى لا يملك إزاءها تبديلا. وكيف يستشعر العزلة فى العالم المعاصر، الذى ينشغل فيه الإنسان عن الآخرين.

كان معرض «حديث الرمال» مهرجانا من الخيال الرمزى والإيماءات والإشارات البليغة. وكان يندرج تحت مُسَمىً «الزمان والمكان» كالعادة. فكل لوحة تعبير عن حالة وجدانية مُحَددة بوقت وموقع معينين. كانت فى فجر حياتها الإبداعية تُسَمىً لوحاتها فرادى، حين كانت شديدة الموضوعية، تعكس على قماش صورها ما يدور على مسرح الحياة من حولها. ثم بدأت تدخل فى ذاتها، وتعيش حياة جوّانية لا تبدى من أماراتها إلا النزر اليسير. كما لو كانت تخفى نفسَها فى شرنقة من الفتنة اللونية والإيقاع السريع البهيج والخطوط الموسيقية الشجية وبراعة الأداء المبهر. اختفت الأسماء التفصيلية وانبثق عنوان «الزمان والمكان» ليتصدّر جميع المعارض، مع ازدياد الشحنة العاطفية والقيمة الشعرية والجمالية، حتى عادت لتجمع بين الحسنيين فى أحدث عروضها، حيث وضعت عناوين الصور التى انتظمت جدران سرداب قصر عائشة فهمى بالزمالك، بينما تصدر الكتالوج العنوان التقليدى وهو«الزمان والمكان» مضافا إليه عبارة: بين مصر والولايات المتحدة الأمريكية(واشنجطن العاصمة).

يتميز إبداع جاذبية سِرّى فى كل المراحل التى مَرّ بها، بأنه عمل درامى من الدرجة الأولى. يتيح للمرء أن يتلقى الرسالة عبر الشكل المفهوم والرمز الواضح والصياغة المصقولة. يسبح بخياله ويغوص داخل العناصر المتشابكة، وتهتز مشاعره وكأنما تعزف الفنانة بألوانها على أوتار روحه، فتجذبه إلى عالمها الداخلى، المفعم بالتوتر والانفعال والعاطفة الجيّاشة، والعالم الأسطورى الذى تنضح به لوحاتها، مع أنه يلمس الحقيقة بكل أبعادها.،،،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مضحكات كونية

الحصان والماء

كان الجو حارا رطبا، وكان العرق يتصبب من جسد الحصان الكميت، لا يعرف ماذا يفعل به إلا أن يتركه ينحدر على جسده البنى اللامع، ويتسرب إلى مابين فخذيه وعلى بطنه والى كل موقع من مواقع بدنه حتى المعرفة والحوافز .. ماذا يفعل بهذا العرق الذى ليس ماء ولا طيناولكنه لزوجة تجعله يحس بجسده وكأنه أصبح ثقيلا يعلوه سرج وراكب، مع أنه عارى الظهر حر فى هذا العصر من النهار الصيفى على حدود الصحراء، والرمل تحت حوافره يفح كما تفح الحيات حرارة ورطوبة. ظل الحصان يرجف بجسده محاولا أن يلقى قطرات العرق من فوقه ولكنها تلتصق به أو تتسرب الى مواقع بدنه فتزيده غيظا واضطرابا. وتمنى أن يكون صاحبه أو السائس هنا معه فهما يعرفان كيف يزيحان عنه هذا العرق وكيف يغسلان جسمه ببرودة منعشة مريحة.

لقد كاد الحصان أن يكلم نفسه فليس أقسى من أن يضيق المرء بجسده وبما يلتصق به. لقد تذكر قساوة القراد أحيانا عندما يلتصق به ولا يدعه مهما اهتز أو حاول ضربه بحوافره أو بذيله. الرطوبة والعرق كأنهما حشرات أخرى أكثر التصاقا وإزعاجا لبدنه. أنه يعرف كيف يحب بدنه وكيف يختال به

ويعرف كيف يحرك فخذيه وساقيه الأماميتين وكيف يمد عنقه الى الوراء والى الأمام وكيف يهز رأسه يعرف الكثير عن بدنه ويعرف أنه جميل، وإن كان هذا المعنى أو الشعور صعباً لا يعرف كيف يدركه بوضوح أو يحلله الى مشاعر صغيرة يمكن التعامل معها. إن الغيظ والضيق يرفعان شعوره ببدنه ويجعلانه أكثر بطوله وعرضه وثقله على الأرض وكأنه يتذكر لحظات، بعد العدو الطويل. ومرت نسمة طرية تحمل رائحة بعيدة للماء ففتح أنفه وظل يحركه فتحا وإغلاقا وكأنه يريد أن يتأكد أن ما يشمه هو فعلا رائحة ماء. ولكن الرائحة لا تكفى فلابد أن يعرف أو أن يجد أيضا الاتجاه الذى عليه أن يأخذه حتى يصل ويتأكد من الماء. وأصبحت حوافره أكثر عصبية وهو يحركها تحته وكأنما يسأل الأرض أو سيعرف منها أين يتجه، واتجه يمينا ثم مال يسارا وعاد للوراء بضع خطوات ودق مرات على الأرض بحافره الخلفى ثم بحوافره الأمامية وتحركت أذناه وارتفعتا وطالتا كأنما يسمع صوت الماء ولا يشم رائحته فقط.

هل للماء رائحة إن الرائحة دائما للمكان بما قد يكون فيه من حيوان أو نبات أو بشر، ولا يعرف أن شيئا من هذا حوله الآن. فما هى هذه الرائحة وأين الاتجاه. أحس بالغيظ يتركز فى بطنه ويكاد يخرج مع العرق فيجعله يزداد ثقلا والتصاقا سيئا ببدنه. وأصابته مع ازدياد الغيظ والضيق خفة وحاول أن ينفضهما عنه بحركات غير منتظمة أو محسوبة وكأنما قد فقد أو نسى عاداته التى كان يفعل بها هذا. وكم قد كررها من قبل.

إن الجو والرطوبة اليوم فيهما شئ جديد لا يعرف ما هو وكأنه قطعة غير محسوبة من الزمن لا تمر ولا يعرف لها موضعا فى النهار. لا شك أنه يقترب من المساء ولكن العصر مازال محتدما وقد تكون هذه الرائحة هى مجرد اقتراب المساء. وإذا كان المساء يقترب فهل يستطيع هو أن يقترب منه. ومن أين يأتى المساء، من الأمام أم من الخلف أم أنه يهبط ويحسه أولا على رقبته. كيف يمكن أن تكون كل هذه المشاعر جديدة عليه وكيف يستطيع أن يجيب على كل هذه الاسئلة وهو يتحرك فقط فى مكانه وبمحاولاته أن ينفض العرق عنه.

هبت نسمة طرية أخرى وضربت صفحة رقبته من ناحية اليمين فكأنها حركة من حركات العنان تجذبه فى هذا الاتجاه. وصعد إدراكه للاتجاه إلى بطنه فاشتدت عضلاته وأحس استطالة العضلات الى منحنى الفخذين، وإذا بالتوجس والترقب ومحاولة الاتجاه تهبط الى الساقين الخلفيين ويضرب الأرض بحوافره ويحرك رأسه ويمد عنقه وينطلق عاديا نحو اليمين.

ومع بداية العدو بدأت سرعته تتزايد. وتورط بدنه كله فى حركات العدو، وبدا كأنه لا يستطيع أن يتوقف ودائما الى اليمين. وبعد لحظات تزايد العرق واشتد القيظ وتفاقمت الرطوبة ولكن لم يعد يستطيع أن يقف .. إنه يعدو الى الماء ولكن أين هو .. أين الماء .. إنه يرى فى عيونه بركة واسعة رطبة سيلقى بنفسه فيها ويسبح بدلا من العدو ولكن أين هى..

لقد استمر العدو واستمر دون أن يقترب المساء ولكن الرائحة انقطعت ولم تر عليه نسمة أخرى حتى سقط فى الرمل الساخن على ساقيه الأماميتين أولا ثم على جانبه الأيمن وأحس أن العرق يبلل الرمل فيجعله أرطب ولكن الجهد يقعده عن أن يقوم ليكمل العدو فسكنت حركته وراح يحلم بسراب الرائحة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

العصافير أيضا تتوه

لامست قدماى البلاط الساخن فى الحجرة المخنوقة بالصهد، والشمس ما زالت معلقة فى الشرق، قلت لنفسى، وفرحت لأن صوتى يتردد فى الشقة الخالية، لابد أن الجبال المحيطة بالمكان تنفث حرارتها لتخنق الزهيرات والنهير وأنا. لم أشأ أن أكدّر نفسى الكمدة، حملت المذياع الصغير فى يدى ومضيت للشرفة التى أطل منها على مئات النوافذ المغلقة. الأسبوع الفائت رأيت وجها يطل من النافذة وقبل أن تكتمل ابتسامتى كان الوجه قد اختفى فى ظلمته. حلمت بالوجه سبع ليال، فى كل ليلة يتشكل فى هيئة، لكننى ما استسلمت إلا لشكل الفتاة قمحية اللون التى تبدو مثل ابنتى وتحبنى كرجلها الوحيد.. ولم تفتح النافذة بعد. وحاصرنى المذياع بأخباره الكاذبة فأخرسته.

من الطابق الخامس حيث أنا اكتشفت مسطحا أخضر وثمة زهور صفراء، وصمت يحط بكثافة. تسلل الزهق إلى روحى، حاولت التصنت لخرير النيل البعيد، حاولت التقاط زقزقة العصافير أو استرجاع صوت ابنتى وهى تزعق وهى تضحك وهى تصر أن أرى رسومها، فى رسومها بنت وضفيرة وشجرة بثمر، داهمنى مرة أخرى شعورى بافتقادهم، والحنين الجارف إلى ضجيجهم حولى.، ومطالبهم الصغيرة مثلهم: القلم الرصاص، ومجلة الأطفال، والحلوى، والمصروف، والحذاء الذى لم يلمع، والجورب الذى لم ترتقه الأم.

ـ بابا..ألم تر منديلى؟

ركزت أمام المكتبة، طالعتنى الكتب، وتولستوى، وتشيخوف، وبوشكين. استرجعت التاريخ، فبرك فوقى وكتم أنفاسى. خلع تشيخوف نظارته ومسح دمعة وربت على كتفى وهمس: الأحلام كوابيس.. الأحلام كوابيس. كدت أبكى وأسأله لماذا؟ فرأيت صديقى الطبيب واقفا مثل طفل بين زملاء دراسته فى «كييف» فجلست إليه ليحكى لى عن «حقيبة بلون الشفق والرمل»، وسألته لماذا؟ لكنه فى الصورة الفوتوغرافية كان مثل طفل بين زملائه، وكان ينظر لى على وجه التحديد، ولم يجبنى. فتحت باب الشقة، لم يودعنى أحد، ولم أحمل بالطلبات الخفيفة مثلهم.

ـ لا تغب يا بابا .. هات حلوى.. باى باى.. مع السلامة.

صفقت الباب ونزلت، وانحشرت بين الناس المرهقين فى عربة المترو، وقلبى يرتج، بحثت فى عيونهم ووجوههم عن مسحة رضا فلم أجد، كنت أريد مصادقة أحدهم لأفضى له بخطتى لجمع بعض المال لأشترى أحذية الأولاد للمدارس، وأحدث الكتب الخارجية للمذاكرة لابنتى، وبحلمى بالكتابة. فاحت رائحة العرق وكان الولد يداعب بيد خفية البنت ذات الإيشارب. مددت رقبتى لم أر سوى حائط النفق وبعض المصابيح، والخرائط التى تبدلت حدودها، كانت الأشجار فيما مضى يسابق بعضها بعضا حتى أراها، يتموج الأخضر بكل درجاته فأبتهج، وتمر القرى والترع تمضى مسرعة، والنهر.. للنهر حكاية أخرى، تذكّرت ذاك النهر الذى فوقه الجسور، على جسره تملكتنى الحياة، وأيقنت أن للحياة روحا، تذكرت تلك البعيدة التى تعيش قسوة الحياة وتحلم بوجودى.. مشتاقة إليك وإلى وجودك الدافئ. وهنا لماذا لا يشتاق لى أحد. تذكرت الأرض.. كانت لنا والسماء والمساء، وشهرزاد فى الميدان تحكى لا تكف، بينما «كهرمانة» تلعب مع الجرار. وهى أعطتنى أجمل الحكايات فأودعتها الكتب وأعطيتها قلبى، وألوان الطيف خبأتها فى صدرى لأصنع أجمل اللوحات التى أظن.

بابا جاء.. بابا جاء.

صيحات فرح تشوبها عصبية ودهشة كأنهم ظنوا أنى لن أعود أبدا.. كل مرة، كل صباح ومساء يتعلقون فى رقبتى فأعطيهم حلو روحى وأنحى عنهم شقاء جروحى، وأجلس مع التى تشكو الزمن الردىء الذى وضعتها فيه، أربت عليها هى المسكينة أيضا وأعيد لها روحها، ثم أرحل.

ثم رحلت، ثم هنا أمام الجبل فى الطابق الخامس، لم أفطن للمحطة سوى من ضوئها، واسمها المكتوب بأناقة فنزلت.

وعندما دخلت المبنى الهائل وقف لى الجميع، وقالوا أنى باشا وقالوا أنى بك. وكنت أمضى حريصا على ملابسى الأنيقة وحذائى الملمع، فهنا أدوس فى سجاد وتعزف لى الموسيقى حتى يتوقف المصعد، أعلق ابتسامتى ردا على ابتسامتهم الشمع، وقلوبهم التى حطت بها نقطة سوداء كبيرة. أغلق باب حجرتى المكيفة الهواء، يثرثر معى الهاتف تتهدج أصواتهم بالمصالح والوعود ورغبة الصعود على الجثث، كان لونهم باهتا ويتكلمون بالبهتان. فى الحجرة المكيفة تنفذ ما يطلبون، يضغطون ويضغطون، تجفف ملابسهم القذرة، تضع المساحيق، تصبح أكثر بياضا، ويصفق الجميع فى الاجتماع العام، وتمتلىء الردهة بباقات الزهور البلاستيكية. جاهدتهم، وحبست نفسى فى طموحها.

فى وظيفتى السابقة البسيطة كان الزملاء بسطاء نأكل الفول والفلافل ونتكلم فى السياسة بحرية، واختلفنا بشدة فى حرب الخليج، لكننا كل صباح كنا نطبطب على جروحنا، وفى الورطة يأتى كل منهم من وراء الآخر ليمد يده بالجنيهات القليلة الودود.

لسعنى الهواء المبرد وأصابنى، وإصرار دائم على أنك صغير صغير فى هذا المبنى المتورم. فى الانصراف ألملم كل الهزائم وأنزل بهيئة القوى.

مع السلامة يا باشا.. مع السلامة يا بك.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ومن الظلمات للنور للمترو، وللمترو نفس إيقاعاته وكآبته، وكنت أُرجع: هذا البلد ليس بيتى ولا سكنى.. لا بيتى ولا سكنى.

وحين رجعت للشقة استقبلنى الصهد. خلعت ملابسى، ولم أستطع الأكل بشهية، وخرجت للشرفة فى تلك اللحظة التى يموت فيها النهار فى شفق الغروب.

هدأت روحى للون البنفسجى الزاحف فى السماء، وهامت روحى فى عيون من أحب، واستسلمت لأيدى بناتى يطببن قلبى المكسور، ورميت عن نفسى تماثيل الشمع. وسمعت زقزقة لعصفور، لعصفورين، لثلاثة عصافير. بحلقت فى السماء، نهضت. للعصافير لون غامق، وترفرف بقوة، تصعد لأعلى وتهبط فجأة لأسفل، لا تمرح فى فضائها، تطير باتجاه ثم فجأة تعكس الاتجاه، كادت ترتطم ببعضها، سمعت الزقزقة كالصراخ، لحظة فزع اكتشاف من ضل. بدأت تهبط قريبة منى، تطير بعنف، تلف، تدور، أخذتنى معها للدوار، وعلينا أشفقتُ.

مصطفى أبو النصر

المنتهى

ما الذى حدث بالضبط ؟ ما هى المقدمات التى انتهت بى إلى هذا الوضع؟ ثمة شىء ما قد وقع. متى؟ كيف؟ لا أدرى. لا شك أننى قد توجهت إلى غرفتى. غرفتى التى لا أذكر أننى نمت فى غيرها على مدى السنين. لقد صارت جزءاً من حياتى. ألفتها وألفتنى. لا تغمض لى عين، فى أى مكان آخر. استلقيت على السرير بغرض النوم، كما أفعل كل ليلة. شىء عادى ومألوف. هذا مؤكد. أكاد أجزم بأننى رقدت بجسدى هذا على السرير. ولكن ما الذى حدث ـ لى ـ بعد ذلك؟ هل أنا ـ الآن ـ فوق السرير بالفعل، أم أننى فى مكان آخر؟ لايمكننى أن أحدد .لقد حاولت أن أقوم من رقدتى، ولكنى لم أستطع. والأدهى من ذلك، أننى أردت أن أفتح عينىّ، هل فتحتهما بالفعل، أم خيلَّ إلىّ ذلك؟ كنت أريد أن أنظر إلى ما حولى، ولكنّى لم أر شيئاً، أى شىء، حتى الظلمة لم أرها. ما الذى حدث؟ أمن الممكن أن أكون ـ الآن ـ فى حلم، أم أن قدرتى على الحركة قد انعدمت؟ لا أسمع أى صوت. أين ذلك الضجيج الذى كان يؤرق منامى؟ عادة، أستيقظ صباحاً، على أصوات السيارات وأبواقها، ونداءات الباعة المتجولين، وكثيراً ما أسمع شجاراً شبَّ بلا سبب معروف. ماالذى حدث بالضبط ؟ هل أقبل هذا الوضع وأستسلم له حتى ينتهى من تلقاء نفسه، أم علىّ أن أجاهد للتخلص مما أنا عليه؟ إذا أنا يئست واستسلمت، فقد أظل على

هذه الحال مدى الحياة. ماذا أقول؟ مدى الحياة!! أحيُ أنا، أم. . ربما أكون قد متُّ بالفعل؟ هل من الممكن أن يفكر الموتى؟ هذا سؤال لا إجابة عليه. أليس من المحتمل أننى أعيش ـ الآن ـ كابوساً، كابوساً أطبق علىّ من كل جانب وقيدنى؟ لا أذكر أننى أكلت أمس أكلة دسمة هى سبب إحساسى بهذا الثُقل. أمس، أم اليوم، أو ربما منذ لحظات. لا أذكر شيئاً البتة. هل فقدت الذاكرة أيضاً؟ لاأستطيع أن أحدد كينونتى ولا ماهو وضعى الآن؟ لاشىء من ذلك يعنينى ـ على الأقل ـ فى هذه اللحظة. الذى أريده. ويعنينى حقاً، هو أن أستطيع الحركة، وأن أفتح عينى، وعندئذ، سيكون كل شىء قد اتضح، وسأعرف ما إذا كان ما أشعر به ـ الآن ـ هو مجرد شعور عادى بالثقل؟ أم نتيجة مرض لحق بى؟ ومن يدرى؟ ربما كان حلماً أو كابوساً.

لا أريد أن أستطرد فى هذه التساؤلات. لا فائدة من ذلك. الوضع الذى أنا عليه، هو الوضع الذى أنا عليه. علىّ أن أقبله كما هو، دون بحث أو تنقيب. ليكن ما يكون. مايعنينى ـ الآن ـ هو التخلص من هذه الحالة، كى أستطيع تحديد موقفى تماماً. ولكن كيف ؟ دائماً ألجأ إلى الأسئلة، وغالباً لا أجد لها حلاً، ولا أعرف لها إجابة. يجب أن أكف عن طرح الأسئلة. علىّ أن أقبل الأمر الواقع كما هو، دون محاولة الدخول فى متاهات ربما لا أتمكن من الخروج منها أبداً. من الضرورى أن أكرس جهدى كله ـ الآن ـ للوصول إلى القدرة على الحركة، فالحركة، هى دليلى الوحيد على أننى مازلت حياً، أتمتع بالإرادة الكاملة، التى هى علامة الحياة. ماذا ؟ ! أليس من المحتمل، بل ربما من المؤكد أننى ـ الآن ـ ميت ؟ إذا كان الأمر كذلك، فإن محاولاتى كلها ستذهب سُدى. كلا، كلا، لايمكن أن أكون قد مت. هذا شىء مؤكد، ولاضرورة للبحث فيه.

إلى متى سأظل هكذا؟ قبل أن تنتابنى هذه الحالة، كنت أستطيع أن أقرر ما أفعله أولا أفعله. الآن لاأستطيع أن أفعل شيئاً، ولكن يخطر على بالى ذلك الموقف الغريب الذى حدث بينى وبين ذلك الرجل. من هو؟ لاأذكر، حتى ملامحه قد انمحت من مخيلتى. ما دار بيننا لم يكن له معنى أو سبب. كنت أسير ـ كعادتى ـ فى الشارع. هذا ـ بالفعل ـ هو ماحدث. كثيراً ما أخرج من البيت لمجرد التريض والشعور

بالتغيير. أظن أن زوجتى وأولادى، حاولوا أن يثنونى، ولكنّى أصررت. إذن، فقد خرجت، نعم، خرجت. أذكر ذلك جيداً. ارتديت بدلة كاملة. الشتاء على الأبواب. عندما يأتى المساء، يزداد الجو برودة.، لهذا فقد تحوطت وتلفّعت بكوفية من الصوف، وأخذت عصاى، التى أعلقها دائماً على شماعة بالقرب من باب الشقة. حذرتنى زوجتى من الابتعاد عن البيت وطلبت منى أن أكتفى بالطواف حوله. طمأنتها بإيماءة من رأسى وأنا أبتسم. لم أكن مريضاً بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة. مجرد إحساس بالتعب والإرهاق، إلاّ أن ذلك لم يكن حائلاً دون أن أتحرك، وآكل وأشرب، وأتفرج على التليفزيون. فإذا ما بدأ النوم يراودنى، ذهبت إلى سريرى ورقدت عليه.

فتحت باب الشقة، ونزلت فى السلم. بعد عدة درجات، شعرت بقدمىّ لا تقويان على حملى، وبرعشة تنتظم كيانى كله. توقفت، واستندت بجذعى على الدرابزين. ويبدو أن زوجتى كانت ما تزال واقفة على البسطة تراقبنى. سمعتها تنادى علىّ وتسألنى عن سبب توقفى، وما إذا كنت أشعر بتعب ما؟ فكرت فى أن أعود، نعم، فكرت فى أن أعود، ولكنى قررت أن أقاوم، وأقنعت نفسى بأننى بمجرد أن أبدأ فى المشى، وأتنسم الهواء النقى، وأتشاغل بما حولى، فإن هذا الشعور سيتلاشى، وسأشعر بالنشاط يدب فى أعضائى. استأنفت النزول متجاهلاً نداء زوجتى وتحذيرها. وحين خرجت من باب البيت، أحسست بالهواء البارد ينفح وجهى، فانتعشت قليلاً وبدأت السير. لم أفعل بنصيحة زوجتى، دبّ فىّ نشاط غير عادى، فقررت أن أواصل المشى فى اتجاه واحد، مبتعداً شيئاً فشيئاً عن البيت. كنت أرتكز على العصا، ومن حين إلى آخر أتوقف لألتقط أنفاسى متأملاً ما حولى: الناس يسيرون فى خطوات متراخية، وأضواء الدكاكين تلقى على وجوههم ضوءاً أصفر باهتاً، جعل وجوههم أشبه ما تكون بوجوه المرضى باليرقان. لم يكن ذلك يعنى شيئاً بالنسبة لى، ولكنى كنت قد توقفت عن السير. هل كنت ـ فعلاً ـ أشعر بالتعب، أم أن رؤيتى لهذا الرجل هى التى سمرتنى فى مكانى؟ ما أن وقع بصرى عليه، حتى خيّل إلىّ أنه إمّا يتعقبنى لأمر ما، وإمّا أنه يدبر لى شراً. كدت أستدير لأعود من حيث أتيت، حينما أمسكنى من كتفى وعلى وجهه ابتسامة مباشرة إنْ كنت أريد منه أية خدمة؟ فى البداية لم أفهم السؤال، ولا المقصود منه، لذلك فقد أجبته وأنا أخلّص نفسى منه: لا شىء، لاشىء على الإطلاق. أنا ـ فقط ـ أتمشى، أتنسم هواء

الليل. ولكنه ـ فيما يبدو ـ لم يقتنع بما قلت، ولاحظت علامات الاستنكار على وجهه وهو يتساءل: فى هذا الجو البارد تخرج؟ ألا تخشى أن تصاب بأذى ؟. عندئذ تذكرت ما قالته لى زوجتى. تُرى ألاحظ الرجل علىّ شيئاً، أم أنه مجرد طفيلى سخيف؟ كنت على العكس مما ظن بى.كنت أشعر بنشاط غير عادى، وحتى التعب فى ساقىّ لم يعد له وجود. حقاً إننى أسير ببطء وتؤدة، ولكن فى حذر. ما الذى رابه من أمرى؟ بادلته الابتسام قائلاً: أترى فىّ شيئاً؟ هزّ كتفيه وهو يجيبنى: ما دام الأمر كذلك، فلا بأس. ثم استدار على عقبيه ومضى مبتعداً. ظللت أتتبعه بعينىّ حتى غاب فى الظلمة. كان الجو قد ازداد برودة، ولا أستطيع أن أجزم، ما إذا كنت قد شعرت بالبرودة فى جسمى، أم فضلت العودة لسبب آخر.

ذلك ما أذكره جيداً، أو ربما هو ما حدث بالفعل. فى البيت، قدمت لى زوجتى عشاءً خفيفاً: نصف رغيف، وقطعة من الجُبن وخيارة. هذا ما تناولته كعشاء. أمن الممكن أن يكون مثل هذا الطعام، سبباً فى شعورى بهذا الثُقل؟ لا أظن، من المؤكد أن شيئاً آخر هو السبب. لا فائدة من هذا الكلام. كل ما أتمناه هو أن أتخلص من هذه الحالة. ولكن هل من الممكن ذلك؟ ما هذه الطريقة فى التفكير؟ طرح الأسئلة. السؤال وراء السؤال، ولا إجابة. لقد تحولت إلى آلة لا عمل لها إلاّ توجيه الأسئلة. يجب أن أكف عن هذه الطريقة. ما أريد أن أعرفه، هو ما الذى حدث لى، وكيف حدث؟ هل فقدت القدرة على الحركة نهائياً، أم هى مجرد حالة طارئة لا تلبث أن تزول؟ ولكن ما بال هذا الصمت المطبق! لا أحد يتكلم. حتى الضوضاء التى كنت أسمعها من قبل، لم يعد لها وجود. أين زوجتى وأولادى؟ ألا تثيرهم حالتى هذه؟ سأحاول أن أنادى عليهم، على أى أحد منهم. المهم أن أتلقى إجابة. ليس من المعقول أن يتركونى هكذا ملقى على السرير دون أن يثير ذلك فيهم شيئاً من الشك أو الخوف. فى الماضى، أقصد قبل أن تنتابنى هذه الحالة، كنت إذا تأخرت ـ صباحاً ـ فى النوم قليلاً، سمعت صوت زوجتى ينادى علىّ لأشرب الشاى، وقد يدخل علىّ أحد أبنائى فيوقظنى. كنت ببساطة وبلا أية معاناة ـ أفتح عينىّ، وأرد على النداء وأنا أنظر تجاه النافذة، فأرى الضوء يتسرب من خلال الشيش. فى الواقع، كنت أقوم متثاقلاً إلى حدٍ ما، ولكنى أقوم. وقد أشعر ببعض الآلام فى عظامى ومفاصلى، وبإحساس بالإرهاق والتعب، ولكنى ـ مع ذلك ـ كنت أقوم. الآن، لا صوت ولا حركة، ولا نداء. أليس من المحتمل أن أكون مستغرقاً فى نوم عميق، عميق،

بحيث عزلنى عن كل ما هو فى الخارج؟ يجوز. علىّ إذن أن أوقظ نفسى بنفسى. إنّ أية حركة سيكون لها ما وراءها، وستوضح لى الموقف بشكل أكثر دقة وتحديداً. سأبذل ما فى وسعى لأفتح عينىّ. إذا أنا تمكنت من ذلك، فستتضح لى الحقيقة، وبالتالى فسأنجح فى الحركة وسأقوم من فورى لأثبت ـ لنفسى ـ أن ما كنت أعانيه، لم يكن سوى حلم كئيب، أو كابوس ثقيل. منذ اليوم لن أتناول عشاءً على الإطلاق، حتى ولو شعرت بالجوع. لن أتناول عشاءًا أبداً. سأكتفى بوجبة الغداء، فيبدو أن قدرتى على الهضم قد ضَعُفت، أو أن مرضاً أصاب أمعائى. بمجرد أن أقوم، سأذهب إلى طبيب للكشف علىّ وعلاجى. منذ اليوم سأهتم بصحتى. فى الماضى أهملت نفسى تماماً. كان لى رأى طالما عارضتنى فيه زوجتى. كنت أقول لها دوماً: إن الذهاب إلى الطبيب هو بداية المرض. على المرء أن يتجاهل تلك العوارض الطفيفة التى لا يؤبه لها، فالعلاج الناجع هو إهمالها، وعدم الالتفات إليها. الآن، أعترف بأننى كنت مخطئاً. منذ اليوم سآخذ بنصيحتها. ما أن أقوم من رقدتى هذه، حتى سأتوجه إلى أقرب طبيب. فى البيت المقابل لنا عيادة طبيب.سأشرح له الحالة بدقة، وسأطيعه فى كل ما يأمرنى به. إذا قال لى لا تأكل كذا وكذا أو كذا، فلن آكل. وإذا قال لى لا تشرب كذا وكذا أو كذا، فلن أشرب. سأتناول ما يصف لى من عقاقير فى مواعيدها المحددة، لن أهمل أمراً من أوامره. ما قيمة أن يعيش الإنسان مجرداً من قدراته الطبيعية لمجرد العناد السخيف، والاستهتار الذى لا معنى له. هأنذا أعانى. ألم يكن من الأفضل أن أذهب إلى الطبيب منذ إحساسى بأول بادرة من التعب؟ يخيل إلىّ أننى سأستطيع فتح عينىّ. إننى أبذلُ جهداً شديداً. إن الرغبة ـ فى حد ذاتها ـ تدل على أننى قد بدأت أفيق، وأن بعض قدراتى فى سبيل أن أستردها. ومع ذلك، فأنا أحس بعائق ما، يحول دون فتح عينىّ. لماذا لا أستطيع أن أفتحها، كما كنت أفعل، من تلقاء نفسى؟ إذا أنا نجحت فى إزالة هذه العقبة، فسينكشف لى هذا الغموض. ولكن، عبثاً. هذا الجهد كله، ولا أقدر على فتحهما. أليس من المحتمل أن شيئاً ما قد وُضع فوقهما؟ سأحاول أن أزيح هذا الحائل بإحدى يدىّ أو بكلتيهما. هذا ما سأعمل على تنفيذه من فورى. ولكن ما هذا؟! يداى. لا أستطيع تحريكهما، أشعر بهما مكبلتين. مَنْ الذى فعل بى ذلك، ولماذا؟ هذا الوضع ينطوى على سرٍ غامض. ولكن الخضوع ـ فى هذه الحالة ـ يبدو كأمر لا مفرّ منه. ما الذى فى مقدورى أن أفعله؟ ليكن: عيناى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ويداى. لم يبق سوى ساقىّ. علىّ أن أحركهما، وعندئذ سأمشى منـ ـ ـ

فى سبيل الجاز

* تشابكت يداه.. تعشقت الأصابع فى الأصابع.. استندت عليها الرأس التى ارتكنت بدورها على الحافة العلوية لمقعد الانتظار .. تطلبت هذه الجلسة هبوطه بالجذع قليلاً ومد ساقيه للأمام ليحصل على استرخاء مؤقت طال انتظاره.. شخص ببصره إلى سقف صالة العيادة.. تتدلى منه نجفة صار كل رصيدها من الضوء مصباحين فقط من اثنى عشر مصباحاً.. همست فى أذنه سيدة عجوز تجلس فى المقعد المجاور

ـ أيه الدكتور البخيل ده مش هاين عليه يدفع تمن الكام لمبة دول.. هوَّ بيكسب قليل؟!..

* كانت تراقبه مبيتة النية على كسر حدة الملل بتبادل الحديث.. يظهر عليها التصابى واضحاً.. فالمكياج صارخ ذو ألوان فاقعة فشلت فى إخفاء تهدل جلد العنق.. والفستان الأحمر الذى ترتديه يلمع ببريق الترتر.. ضيق على الصدر والأرداف التى ظهرت بروزاتها برغم كافة الاحتياطات المتخذة من كورسيه وخلافه.. لم يرد عليها .. واصلت عيناه التجوال.. هبطتا سريعاً كالبرص من السقف إلى الحوائط.. عبرتا خيوط العنكبوت قاطنة الأركان الأربعة والتى كانت تهتز بفعل المروحة ولكنه الاهتزاز الحنون الذى يدلل الخيوط ولا يمزقها.. شهادة التخرج بتقدير جيد والتوقيع لعميد الكلية ذائع الصيت مما يدل على أنها غير مزورة..شهادة قيد بنقابة الأطباء.. شهادة الدكتوراه فى أمراض النساء والتوليد

يحيطها برواز خشبى مذهب أو بالأصح كان مذهباً إلى أن طغت على لونه فضلات الذباب.. صورة من المحتمل أن تكون قد أهدته إياها شركة أدوية كدعاية وهى الأم ترضع طفلها.. يظهر من ملامح الأم أنها تنتمى إلى بلاد الشمال فالشعر ذهبى والعيون زرقاء وخدود الطفل مشربة بحمرة العافية.. ثدى الأم يظهر فى الصورة بكل وضوح.. قفز إلى ذهنه تساؤل خبيث.. لماذا نستقبل مثل هذا الثدى الأمومى بهذا البرود وبهذه اللامبالاة؟! لماذا حين تبرز أمّ ثديها لإرضاع طفلها فى الأماكن العامة لا تقابل باستهجان وتأفف أو تهيج وإثارة؟.. لم يجهد ذهنه فى الإجابة وواصلت عيناه الرحلة الدائرية التى تبدأ من حيث انتهت وتنتهى من حيث بدأت..

العجوز المتصابية ما زالت تصر على مد خيوط الحوار، فيسحب مجلة قديمة من على المنضدة التى تتوسط الصالة ويقلب فى صفحاتها بلا تركيز.. تشير السيدة إلى صفحة من صفحات المجلة:

ـ مش ده الدكتور؟.. هو ماله مكشر كده فى الصورة زى ما يكون حد مات له؟. ولا يمكن ده لزوم الأبهة؟!

يتظاهر بالاستغراق فى متابعة صفحات المجلة.. تكرر السيدة محاولاتها ولكن بسؤال مباغت هذه المرة، مشفوع بسيجارة أجنبية مدت يدها بها حتى اقترب الفلتر الذهبى من فمه: ـ

ـ إجهاض ولا ترقيع؟

طغت المفاجأة على آداب اللياقة والإتيكيت فجذب السيجارة من يدها بدون أن يوجه لها كلمة شكر..

ـ قول ما تتكسفش.. الدكتور ده معروف ما بيشتغلش إلا فى الحاجتين دول.. يجهض حتى لو كان ابن تسعة.. ويرقع الغشاء لأى واحدة ويرجعها بنت بنوت من تانى..

ظل صامتا.. ولكن تعبيرات وجهه باحت بأنه صمت المتابع لا صمت الرافض..

ـ بس أنا شايفة الدبلة فى ايدك الشمال.. يعنى متجوزها.. يعنى ما غلطتش معاها.. أمال جايين المخروبة دى ليه؟ آه لازم عندها القلب وما تستحملش الحمل والولادة..

ـ آه .. آه فعلاً عندها القلب..

* نعم.. قلبها مثقل بالهموم منذ أن اكتشفت الحمل.. كان اسمها قد ظهر فى قوائم الإعارة لبلاد الخليج فهى مدرسة لغة عربية.. تخصص نادر ومطلوب هناك.. حينها أيقن أنه كان يفكر ويخطط بطريقة سليمة وعملية.. فعندما كان يبحث عن الزوجة قالوا له:

ـ عليك أن تختار إما طبيبة نساء أو مدرسة لغة عربية.. النوعين دول عليهم طلب شديد فى الدول العربية.. هناك الست ما تنكشفش على دكتور.. لازم دكتورة من جنسها.. دى بتوصل هناك لعشر آلاف ريال.. أما مدرسة العربى فمطلوبة كمان لأنها بتعطى دروس الدين للبنات.. وانت عارفهم هناك.. متدينين قوى ويخافوا على أهل بيتهم..

لم يستطع أن يحصل على الصيد الأول طبيبة النساء، فهو صيد ثمين يمثل أعلى سعر فى سوق الزواج الحالى، علاوة على أن وضعه الوظيفى لا يؤهله لنيل تلك الغاية، فهو مجرد مدرس فلسفة لن يستطيع فى أى يوم من الأيام أن يعطى دروساً خصوصية.. أما مدرسة اللغة العربية فهى قريبة المنال وحتماً سيحصل عليها من بين زميلاته المدرسات خاصة الدفعات حديثة التخرج؛ وأخيراً تم التصنيف والفرز ثم الاختيار السديد.. إنها منى.. لم يجد أحسن منها فهى بجانب جمالها واستعدادها لارتداء الحجاب تحصل فى تقاريرها السرية على درجة امتياز مما يقربها إلى الجنة الموعودة.. جنة السفر التى كانت تخطط هى أيضا لها بكل همة ونشاط..

ـ منى.. اسم جميل.. سمعت المرضة بتنده عليها قبل ما تدخل دلوقتى.. ربنا يقومها لك بالسلامة..

أخذ بعصبية السيجارة الحية من العجوز وأشعل بها سيجارته الهامدة بشهيق متقطع وكأنه يمنح قبلة الحياة لغريق، وبعد أن اطمأن إلى سريان النار فى التبغ أعاد لها السيجارة وهى فى دهشة..

كانت حريصة بعد الزواج ألا تفقد بريقها الأنثوى السابق فلابد أن يتسق لون الحجاب مع لون الجيبة والحذاء .. حقا طالتها يد السمنة فى بعض مناطق الجسد ولكنها مقبولة كتراث مصرى محبب .. تأهبنا للمهمة .. زيارات منتظمة لمديرية التربية والتعليم لنسأل عن مواعيد قوائم الإعارة .. نقرأ تفاصيلها الدورية فى الصحف .. طبعاً كنت أبحث عن اسمها فقط فطمعى فى إلاعارة هو طمع إبليس فى الجنة ..

فأقصى ما أتمناة هو أن أسافر كمرافق زوجة .. هذا هو ما أبحث عنه سأرافقها إلى بلاد الجاز والدينارات وهناك سأبحث عن وظيفة فى إحدى المدارس عن طريق التعاقد الشخصى ... مرافق زوجة هنا . وهناك فقط سنتبادل الأدوار أما فى باقى الأمور فأنا السيد.. أقنعنى صديق بأنه ليس فى كلمة مرافق زوجة أى إهانة، فأنت فى هذه الحالة السيد أيضا الست ذاهباً معها لحمايتها؟ ألا تستطيع بجرة قلم أن تمنع سفرها؟..

اقتنعت بهذا التبرير الذى سرعان ما تبخر حين قالت لى إن حكاية مرافق الزوجة هذه مجرد إجراء شكلى لأنه يطبق فى بعض دول الخليج وليس كلها.. إنه روتين ليس إلا.

غلفت كلماتى بالحنان والود وتكلمت عن الكيان الأسرى الواحد وعن نظرية نصف الكرة الذى يبحث عن نصفه الآخر حتى يجده فتتحقق السعادة التى نحن فيها بالطبع..

أغلقت الممرضة باب حجرة العمليات وراءها بسرعة ودلفت إلى الصالة، فقفز من مكانه كمن أصابه مس كهربى ليسألها قبل أن تتلقفها العجوز..

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ـ إيه الأخبار؟

ـ الحمد لله مرحلة البنج انتهت والدكتور حيبدأ يشتغل... تابعتها العجوز وسألتها أيضا

ـ الدكتور قال لك إيه بالنسبة للحالة اللى كانت معايا..

ـ الدكتور قال الأتعاب زى ما هىَّ ما تنزلش ولا مليم واحد..

ـ يعنى ما فيش فايدة..

ـ انتى لسة مش عارفة الدكتور كويس؟ ده ما يقبلش مليم حرام على نفسه ولولا عارف إن دى خدمة لوجه الله وستر لفضيحة ما كانش وافق إنه يعمل العملية..

ـ خلاص ما باليد حيلة.. أجيبها بكرة..

بالرغم من توتره أو ربما بسبب توتره فتحت كلمة الفضيحة شهوته للحديث مع العجوز التى لم تكن تحتاج إلى أى تمهيد أو مقدمات أو نصب فخ، فقد أرادت الفضفضة وأراد النسيان..

ـ باعتبرها زى بنتى.. فلقة قمر.. همّ تلاتة أربعة .. كانوا من العرب المليانين.. كانوا بيدفعوا كتير قوى.. الليلة بتاعتها كانت بتأكلنا الشهر بحاله.. لكن مش عارفة إيه اللى صابها من شهرين.. رجعت من العمرة لقيتها بتقول لى أنا باحب وأنا وهو اتفقنا على الجواز بس أبوس إيدك ودينى للدكتور يرجعنى بنت تانى.. أصله ما يعرفش..

قارن بين هذه الموافقة على الدوام وبين زوجته التى أصابتها حمى الرفض والتمنع مما اضطره أخيراً إلى تهديدها أن لعنة الملائكة ستصيبها إلى الأبد وأنها لابد أن تعطيه نفسها.. قرأت فتأكدت من صحة هذا التهديد... بعدها تحولت رعشة التمنع إلى رعشة خوف فوهبته نفسها بلا أدنى تردد ونفذت نصيحة صديقاتها المدرسات بأن تأخذ راحتها معه فى الفراش.. وأثمر هذا الرضا المبارك النبأ السعيد.. تزامن حملها مع نبأ إعارتها.. ذكرها بأن هذا الحمل بسبب رضاه عنها فرضا الزوج من رضا الرب..

اختفت الممرضة سريعا من أمامهما فقد نهرها الطبيب بسبب تأخرها فى الخارج معه ومع العجوز المتصابية.. تمنى أن تكون الرحلة قد اقتربت من نهايتها، فبعد موافقات الوزارة واختبارات السفارة التى حازت فيها زوجته القبول، خاصة حين أجابت على أسئلتهم بتعطيش الجيم.. ظن أن الرحلة قد اقتربت من نهايتها حين دخل المستشفى التى حددتها له السفارة لكى يجرى فيها المعارون التحاليل والفحوص الطبية قبل سفرهم للتأكيد من صحة البدن وخلوه من الأمراض التى تعوق الأداء... مال على جاره الذى كان ينتظر زوجته هو الآخر وقال:

ـ إجراء روتينى وشكلى.. مش كده؟

ـ طبعا إلا لو كانت مراتك مريضة بمرض معدٍ أو خطير مثلاً..

ـ لا.. الحمد لله من الناحية دى أنا مطمن خالص دى مراتى وأنا عارفها. وبعدين لو حتى عندها؛ المستشفى دى إمكانياته تعبانة..

ـ معاك حق..

ـ أظن المستشفيات هناك زى أمريكا؟.

ـ أمريكا مين؟.. أحسن يا أستاذ وكل حاجة هناك مجانى..

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ـ الحمد لله كدة الواحد يطمن عليها فى الولادة..

ظهرت على الجار علامات الفزع والتأسى..

ـ ولادة.. هى زوجتك حامل؟!.. طب الحقها بسرعة قبل تحليل البول ما يبين إنها حامل.. الحامل يا أستاذ ما تسافرش دى تبقى عبء عليهم.. هى رايحة تكية؟!.. دى راحة تشتغل!!..

اندفع كالثعبان فى ممرات المستشفى الحلزونية حتى وصل إلى زوجته فى صالة انتظار كشف الأمراض الباطنة.. جذبها من ذراعها بقوة وأمرها بأن تتعلل بمغص مفاجىء حتى تؤجل تحليل البول حتى تحل بركة الجاز..

لاحظت العجوز التى آثرت ألا تغادر المكان إلا بعد إنهاء سيجارتها أنه يضحك لأول مرة.. يضحك بصوت عالٍ ويخبط بقدميه الأرض الخشبية كمن يدق طبولاً افريقية..

ـ تعرفى إيه العلاقة بين البول والجاز؟

ألجمتها غرابة السؤال..

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ـ إنتى عارفة دلوقتى دورنا إيه.. دورنا خلق علاقة اتحاد وامتزاج بين السائلين دول.. بين إفراز بطن الإنسان وإفراز بطن الأرض..

استمر فى قهقهته وطبوله الأفريقية واستمرت فى دهشتها..

ـ حضرتك ممكن تدخل للدكتور وتعطى له باقى الأتعاب.. العملية نجحت خلاص..

قالتها المرضة مشيرة إلى غرفة العمليات ومضت مسرعة إلى الثلاجة لتحضر للدكتور زجاجة المياه الغازية والتى يفضلها من «الفريزير» رأساً... حينما جذب الباب استقبلته رائحة المخدر فأحس برغبة ملحة فى أن يتقيأ.. بلع ريقه واستكمل السير فى اتجاه الدكتور الذى كان يخلع قفازه المغطى ببقع من تجلطات دموية متناثرة.. انتظر حتى شرب زجاجة المياه الغازية دفعة واحدة بينما كانت المرضة تفك أزرار رداء العمليات الأخضر.. تجشأ بصوت عالٍ والتقط باقى الأتعاب من أصابعه المدودة المرتعشة بأصابع رشيقة مدربة وخرج سريعاً بعد أن ربت على كتفيه مشجعاً بكلمة مبروك... قاوم رائحة المخدر

وجر قدميه فى اتجاه سرير العمليات ليساعد المرضة على تعديل وضع زوجته، فقد كانت كل قدم مرتكزة على رافعة ومربوطة فيها بإحكام.. حدق إلى وجهها وهو يفك ويعدل من الوضع.. فمها مفتوح يصدر زفيراً يدفع بلعابها إلى الخارج كفقاقيع الصابون وعيناها منكسرتان نصف مغلقتين .. يظهر جزء من لون الحدقة العسلى الذى كان يحبه .. العرق غزير على الجبهة .. حاول تجفيفه بقطع الشاش المتناثرة على السرير ... اندفع يسحب مزيداً من الشاش فاصطدمت قدمه بجردل أزرق من البلاستيك منزوع اليد ومشروخ من جانبه الأيمن .. هاجمت عينيه ونفذت إلى روحه كالسهم صورة هذه المضغة الهلامية السابحة فى الدم ... إنها الابن المنتظر أو البنت المصادرة لا يعرف...

قالت له المرضه حين لاحظت ارتباكه

ـ مش عارفة ليه الدكتور ما بيزقش الجردل بعيد بعد عملية التفريغ..

تفريغ! من الواضح أنه الاسم الرسمى المتداول فى العيادات.. نظر إلى نتيجة هذا التفريغ.. جثا على ركبتيه ودقق النظر فى قاع الجردل.. لون وردى يميل إلى الزرقة.. كرة كبيرة فى نهايتها ذيل كذيل جنين الضفدعة.. مستكين فى القاع بلا حراك رفع رأسه تجاه زوجته العارية الممددة هى أيضا بلا حراك فوق السرير... ظهرت له ضبابية قد أخفتها غلالة الدمع عن مستوى النظر... دخلت العجوز المتصابية على أطراف أصابعها.. اندفعت بمزيج من الفضول والرغبة الحقيقية فى المساعدة.. نهرتها المرضة فانكمشت إلى الصالة ثانية...

همست له المرضة بضيق مفتعل

ـ أنا مش عارفة المومس دى قاعدة مستنية أيه لغاية دلوقتى؟!

ـ تفتكرى صحيح إنها الوحيدة اللى مومس؟!

قالها وهو يحمل الجردل من الناحية اليسرى بينما تقبض المرضه على ناحيته اليمنى فقد كانت تخاف أن تحمله منفردة فيمتد الشرخ ليجهز على كل الجردل.

تداعيات

- ١ -

أسلمت رأسى لوسادتى، مرت بى لحظات الأرق الصعبة، غططت فى نومى، استيقظت لأجدنى مازلت محاصرا، فى نفس ذات الزمن، والمكان المحدد، لم يكن من عادتى نزع الأيام من فوق جدارى، ولكنى فعلتها، وقبل أن أغمس وجهى وجسدى فى الماء البارد وأستسلم للرعدة، تسرى فى كيانى، وبينما أزرر قميصى، طفر إلى بالى خاطر، أن انظر فى نتيجة الحائط، لم يكن ملحا، لم أمنحه اعتبارا حقيقيا، ألقيت نظرة على وسادتى بنقوشها الزرقاء المتشابكة المتنى الاهتراءات المتباعدة.

- ٢ -

لما أصبح النهار قصيرا ، وأمسى الليل طويلا ، قبعت فى شرفتى ، أنتظر ، قلت لنفسى أنه يعلم أنى أخشى ليل الشتاء ، تفزعنى أصداء الصمت فيه ، وقلت ، سيأتى حتما يحل هذا الخناق الجاثم فوق صدرى .

قطعت شوطاً طويلاً من الزمن ، ولم ينقض من الليل شىء .

- ٣ -

وتبدأ عمليه انشطارى عن ذاتى ، أخترق كل مقاييس السلوك الإنسانى ، الدوافع ، النوازع ويتم انفصالى ، أصبح كيانا حائراً ، تتجاذبنى أطرافى المنفصلة عنى ، تدور تلك الحوارات الجدلية ، أدرك عدم جدواها ، أتساءل فى خمول واستسلام ، ما هذا الذى أقدم عليه وأتمنّى عراقيل فى طريقى فأجدنى أقطع كل الطرق بيسر وبساطة .

- ٤ -

وقد مضت عشر سنوات ، جف فيها النهر ، وارتكزت قلاع المراكب بقاع البحر المزدحم . عشر سنوات والجفاف الدائم يستشرى فى حلقها ، فى كيانها كله ، وكأن أحداث العالم وظروفه ، تكالبت على سحقها تحت هاوية ، من الخوف السلبى ، والصمت المملوء بالحنق والمرارة .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

- ٥ -

بين النقوش والكلمات المطوطة ، فوق السور القديم ، المحيط بالأرض المهجورة وسور آخر لمبنى جديد ، مجهول ، أفرغت بعضا من سأمها وإحساسها باللاجدوى . تواجدا جنبا إلى جنب ، قالت - تركت حقيبتى وأشيائى فوق المكتب .

قالت - لا أعرف ماذا أتى بى إلى هنا ، بعيدا عن مكان عملى ،

عن بيتى .

قالت - أهو أنت ؟

لم يكن يتكلم ، لكن بدا لها رائعا ، حوط خصرها بذراعه ، ضغط بأصابعه ، فسرت الرجفة قالت لنفسها - لم أحب أحدا من الرجال مثلما أشعر بأننى أحبه الآن .

طوقت هى الأخرى خصره بشدة ..

تهاديا خلال الطريق الطويل ، أصبحا الشكل الوحيد المتحرك فى هذا الفراغ ، قذفا الأحجار ، دفعا الأكياس المتطايرة . ثم لم يتعد الأمر عثرة فى حجر صغير ، لم يعد يطوق خصرها ، لم تعد تحيط بخصره . توقفا عند بوابة المبنى الحديدية ..

قال ـ . . . لم يقل شيئا .

أمسك بيدها ، كانت إحدى البوابتين مائلة إلى الداخل ، البوابتان كانتا مجنزرتين إلى متراس كبير، رمقها بوجل ، دفع البوابة المائلة ، زجت به إلى الداخل ، دخلت خلفه .

ـ ٦ ـ

الذى كان ، أن السلم كان ، كان هناك ، فى موقعه ، من سنوات طوال ، سلم واحد ، تتطلع إليه كل العيون ، السيقان ، كل الأقدام ، والذى حدث ، حدث ، أن السلم لم يعد له وجود .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ـ ٧ ـ

درجا معا عدة سلمات ، ارتفعت حولها نباتات صفراء جافة ، شائكة . مرا بدهليز طويل ، بدت له خلاله حجرات كثيرة ، متقابلة مغلقة ، جذبها إلى داخل الدهليز . صمت أنفها رائحة معتمة داكنة ، تراجعت ، تنشقت نفسا نقيا طويلا ، استندت إلى الحائط عند آخر سلمة ، مال عليها بوجهه ، غامت ملامحه الرائعة . . فى عينيها .. طبع فوق جبينها قبلة صغيرة ، أحبتها .

رفع رأسه . عيناه بدتا لعينيها ، غائمتين ، خلف حمرة شديدة ، هوى على كتفها برأسه .. بكى ..

حكايات

١ ـ الحكاية تافهة للغاية

كان لابد من تصفية أشياء كثيرة، أوراق يجب تمزيقها وعلاقات لم يعد لها معنى وكتب اشتريتها لمجرد أنها كانت رخيصة جدا. كنت في حاجة إلى عود كبريت وبعض الجاز وصفيحة قمامة كبيرة.. لكني لم أجرؤ، فحملت حقيبة صغيرة وسافرت.

وسط الفضاء أجلس بلا أشياء، أصغي فقط للصمت وأحاول ألا أجد معنى للسحب أو البحر أو الرمل. يومان.. خمسة أيام.. شهر وأنا كالبئر الجافة، أستعيد قدرتي على الشم والجوع. وأتذكر أن الحياة ممكنة دون قمامة.. على الأقل إلى أن تنتهي النقود.

ثم تظهر فتاة في المشهد. تخبرني عن قمامتها وأخبرها عن قمامتي. كانت جميلة بدرجة كافية وكنت قد مللت من تحسس جسدي. اتفقنا على القمامة الإضافية التي لا نحتاجها واشتريناها بصعوبة فزغردت نساء ورقص رجال محترمون وجاء مصوّر ليوثق الأمر.

قلت لنفسي فجأة: «أنت جبان جدا.» ثم نظرت من شرفتي إلى العابرين وهم يحملون أشياءهم وقلت: «ليس أكثر من المعتاد»، وهكذا لم أقفز رغم كل شيء.

٢ ـ العودة

كلا، إنهم لا يبقون هناك على الأرصفة التى غادرها قطارك منذ سنين. أنت تعود فلا تجد الأرصفة نفسها. البيوت تتمدد والرجال يسعلون ويختبئون خلف نظارة أو لحية أو مكتب عريض. والنساء يترهلن هكذا فجأة ويضمهن حجاب واحد متكرر رغم الماكياج الخفيف هنا وهناك.

الأطفال غافلوك ودخلوا الجامعات وتشاجروا مع الدنيا وحدهم، دون أن يسألوك رأيك فى الأشياء. يقولون «أهلا وسهلا» ويجيئون بالشاى ثم ينسحبون بسرعة من أمامك.

قطارك مضى ذات يوم وظلت حياتهم تسير. أنت غير ضرورى، وهداياك الكثيرة سيأخذونها، ويقطعون خيوط السنارة بكلمات الشكر، اجعلهم يرتدون الملابس التى أحضرتها واجمعهم أمام الكاميرا التى أحضرتها ثم انظر إلى الصورة: العيون ملولة تنظر فى اتجاهات متخالفة والأصابع متوترة تتوارى فى الجيوب أو تتجمع فى قبضات متخاذلة وأنت فى وسط الصورة تحاول أن تنظر إليهم جميعا فى الوقت نفسه!

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لعبة خاسرة يا صاحبى. أنت ترحل بمجرد أن تكره الحوائط والمقهى، وتقرر أن حقيبة واحدة كافية جدا. أنت ترحل عندما تقرر ذلك، لكن أن ترجع بكل هذه الحقائب، بكل الذكريات التى خبأتها أو قررت أن تحياها، لا يكفى، لا يكفى يا صاحبى كى تعود.. أنت خارج القطيع.

٣ ـ مربعات متجاورة

قالت الممرضة التى تتنهد كثيرا: «مسكين، تخيل شاباً فى ثانوى أزهرى يحكمون عليه بخمس عشرة سنة سجن» وقالت: «مربوط بالسلاسل فى سريره، هائج، يصرخ. فى السجن رمى نفسه من الدور الثالث». وقالت: «أى حقنة مسكن يا دكتور».

والدكتور الذى مل الموت اليومى فى عنبر ٣٥ حيث الفشل الكلوى هو السيد، قرر أن يجرب الدخول إلى عنبر ٣٤ حيث المساجين. كانت هناك ثلاثة أبواب وثلاثة أقفال وضابط واحد مع حفنة من العساكر

أفسحوا الطريق للابسى الأبيض. أخفى الدكتور خوفه الطفولى حين أغلقوا الأبواب والأقفال خلفه وكأن المفاتيح ستضيع. فجأة وجد نفسه يصرخ فى قضبان النوافذ.

العنبر نفسه بدا مفاجئا. أربعة أسرة تسبح فى فضاء الأرض والإضاءة خافته بلا مبرر، رغم أن النهار ما يزال. وفى الركن جلس ثلاثة من المساجين نظروا إليه دون خوف ودون رجاء، ثم عادوا للعب السيجة فى صمت.

وهو كان بالفعل يصرخ، وكان بالفعل هائجا، وكان بالفعل مربوطا بالسلاسل فى حديد السرير. كانت القيود تحز فى لحمه كلما انتفض لكنه كطائر ذبيح ظل يتقلب، ويحفر بعيونه فى الحوائط، ويضرب رأسه بحديد السرير. لم يكن يصغى أو يتكلم، فقط يصرخ ويصرخ ولا يعطينا فرصة لحقنه بأى شىء.

..... الأكيد أن الدكتور تنفس بشكل أفضل بعد أن غادر الباب وعاد إلى عنبر الفشل الكلوى، الأكيدأن المرضة التى تتنهد كثيرا عادت تتمتم: «شاب فى ثانوى أزهرى، يحكمون عليه بخمس عشرة سنة تخيل» الأكيد أن القيود حين تحز فى لحم الرسغ والكاحل تؤلم جدا.. لذا يجلس الدكتور فى ركنه يمسك بالقلم الذى كتب كثيرا من المسكنات ليخطط به تسعة مربعات متجاورة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

خدعة

رجل لهذه اللحظة يستطيع أن يضمنى إلى مالا نهاية ويفسد كل شيء. فى كل مرة والليل فى طريقه ليُتم هبوطه كانت تضم فتحتى عباءتها وصدرها بيديها وتقول هذه الجملة،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بينما الخريف يقف هناك مبتسما تلك الابتسامة الملغزة دون أن يعرف أو يفضُّ أحد ولا حتى هى سرَّها.

دائما يبدأ كل شيء عندما يشتهيها الخريف و يتمني امتصاصها ببطء شديد. وقتها يبدأ نسج أول خيط فى مهزلته، إذا نظرت إليه ستجده كما يبدو دائما فى نظرته الهائمة وذقنه البيضاء، ستجده بوجهه المتسامح وابتسامته الأبدية ويده كما هى تمسك بالمغزل العتيق أما رأسه فمنها تخرج خيوط المهزلة كلها؛ يقتنص ضوء الغروب الواهن، يقتنصه ليقسِّمه ويمنح الدائرة الصفراء نصيبا أكبر، ثم يبتسم ويقول: هكذا أصبح الغروب ملائما، فهو يعرف كيف يسيِّل الغروبُ الأصفرُ المادةَ الصمغية التى تجمِّع جسد الفتاة ويعرف كيف يساوم روحها على مغادرة علبتها القطيفة الرطبة، يعرف تماما ويبتسم تاركا الفتاة

تجاهد رغبتها فى التفتت والانحلال. يتركها. وعندما تباغته بنظرتها الجانبية تجده بهيئته نفسها المتسامحة وانشغاله بمغزله الذى لا يكف عن الحركة وعيونه هائمة فى أفق بعيد.

وفى اللحظة المناسبة بينما تقف الفتاة فى نافذتها أسيرة هذا الغروب مشدوهة ومنهكة، يضىء خيط الرغبة بالشعاع الأزرق الأثير لديها، يقربه منها بحذر وهدوء ثم يستمتع بالنظر لشفتيها وهى تلقم الخيط دون أن تراه، ودون أن تراه يدنو الخيط مشتعلاً من روحها. وقبل أن ينغرس فى الروح يجذبه الخريف بشدة مخلفا وراءه حدٌ سكين من الدفء والألم، ثم يحتوى جسد الفتاة ويحتوى رائحتها الطرية تاركاً أصابعه تجوس فى الملمس البض ناقلة للجسد الصغير سيلا من الوحشة يتدفق من تحت الأظافر، سيلا يغزو الجسد، يطرد الدفء ويملؤه، يغادر دفء الفتاة جسدها فى دفقات مستبدلاً به رعشة تزيد من متعة الخريف.

بعد أن تفتح الفتاة عينيها مصممة على اكتشاف أنس البرودة والوحدة التى تحيطها، بعد أن تفتح عينيها وفى كل مرة؛ تضم عباءتها وصدرها وتقول :

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أتمنى رجلا لهذه اللحظة يضمنى إلى مالا نهاية ويفسد كل شىء .

حسن طلب

شعر مابعد السبعينيات:

المشهد كما يجب أن نراه

لاشك فى أن الجدل الواسع المثار الآن حول شعراء السبعينيات سواء من خلال نصوصهم الشعرية أو رؤاهم النظرية والجمالية، قد حجب ـ فيما حجب ـ المشهد الشعرى المهول الذى أخذ يتشكل على استحياء منذ سنوات، ثم تحول بين عشية وضحاها إلى طوفان عات يقتلع كل ما يجده فى طريقه من جذوره، ليمضى به إلى مصير لا يملك الغيورون على الشعر أن يتفاءلوا به، ولا يستطيعون أن يتنبأوا بمغبته. ويكفى أن نتصور ما سوف يكون عليه ذلك المشهد بعد عقدين إثنين على الأكثر، عندما ستكون الساحة قد خلت تقريبا لهذا الجيش من شباب الشعراء، الذين يكتبون الآن قصيدة واحدة لا تكاد تتغير إلا فى عناوينها، ولاتتبدل إلا فى أسماء شعرائها.

لقد أصبح هذا المشهد خطرا ماثلا متفاقما لا نستطيع أن نتجاهله وإلا فنحن ندفن رءوسنا فى الرمال، ولا ينبغى أن نتعالى عليه، وإلا فنحن لم نع درس «العقاد» فى موقفه الشهير من الشعر الحر، ولا يصح أن نتبرأ منه وإلا فنحن نتملق أنفسنا وننكر أخطاءنا ونتخلى عن مسئولياتنا، مثقفين وشعراء ونقاداً.

إن ما لا يجب أن يغيب عنا أبدا ونحن نتأمل خطورة هذا المشهد، هو أن هذا الجيل من شباب الشعراء، خاصة الموجة الأخيرة منه، ينتمى إلى مواليد أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات؛ فقد تفتح وعيهم إذن على أنقاض وخرائب وقيل لهم: كانت هنا قصور وعمائر، وعلى سماسرة وتجار ثقافة وأميِّين يملأون الساحة ويستعمرون الصحف وأجهزة الإعلام ـ ولا يزالون ـ وقيل لهم: كان لنا زعماء حقيقيون وكتاب وفنانون مخلصون، وفوق ذلك كله كان هناك مجتمع حى يعشق القيم الرفيعة ويقدس العقل ويستجيب للجمال، فإذا أبوا أن يكذبوا أعينهم ليصدقونا فهو حقهم، وإذا كفروا بالقيم التى

بناها مبدعونا جيلا بعد جيل، وأداروا ظهورهم للثقافة الرفيعة بإرثها البعيد والقريب، فهذا أمر مفهوم عند من لا يتوقع أن يجنى من الشوك العنب.

ليس هذا موقف الدفاع والتبرير، بل هو موقف التأمل والفهم؛ فإذا اقتنعنا بأن فساد الثمرة هو من عطب البذرة ورداءة المناخ؛ كان علينا أن نعيد النظر فى أمرنا كله قبل أن نتهم هؤلاء الشباب ونأخذهم بما ليس لهم يد فيه. لقد نشأ هذا الجيل وتربى وتعلم فى ظل أوضاع متردية تقتل الإبداع وتئد الخيال، فمعلموه فى المدرسة لا يحسنون أن يقيموا جملة سليمة واحدة نطقا أو كتابة؛ أما فى البيت والشارع فهو لا يسمع إلا ما تبثه أجهزة الإعلام ويتداوله الناس من فن هابط ولغة ركيكة، فإذا ما انتقل إلى الجامعة لم يجد من يصلح اعوجاجه ويعيد تثقيفه، بعد أن تحول السادة الدكاترة إلى تجار مذكرات ومقاولى دروس خصوصية وطلاب مناصب لا يتركون أماكنهم إلا إذا أورثوها بنيهم أو معارفهم أو أشياعهم، وإذا كان هذا المناخ معاديا للعلم، فهو قبل ذلك معادٍ للغة، لأن اللغة ليست هى القالب الذى نصب فيه أفكارنا ومشاعرنا بحيث يصح أن نستبدل القالب بآخر دون أن يتغير فى الأمر شىء، بل هى نفسها الأفكار والمشاعر وقد استحالت إلى صورة منطوقة أو مكتوبة؛ ومادامت اللغة قد هانت على ذويها إلى هذا الحد، فلا يحق لنا آنئذ أن نشكو ندرة العلماء المبتكرين وقلة الأدباء المجيدين، لأن هوان الفكر وهوان الإبداع هما فى النهاية من هوان اللغة. وإلا فلنبحث عما يعرفه المسئولون والكتبة فى الصحافة والإعلام وأجهزة الثقافة من أسرار لغتهم ومواطن عبقريتها، أو عما يعرفه لصوص الكتب والبحوث من أساتذة الجامعات، لنكتشف أن معرفة أىٍ منهم باللغة قد لا تزيد إلا قليلا عن معرفة بائع خردوات.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أما عنا نحن الشعراء، فقد كانت أوزارنا أبهظ وآثامنا أفدح حين اخترنا أن نلقى على أسماع هذا الجيل بأصداء طنانة لشعارات ضخمة مثل إبطال الدلالة وتثوير النص ونفى الوزن، وهى شعارات إن لم يفتها نصيبها من الحماسة والطموح الزائد، فقد فاتها التحقق الفعلي فى الأغلب ،حيث لم ينفجر غير نثار من فقاعات الهواء؛ وقد غاب عنا أن مثل هذه الشعارات ليس لها أن تفعل فعلها إلا على أحد وجهين: فإما أن تثير السخرية والنفور واللامبالاة، أو أن تؤدى إلى الانقياد الأعمى ليردد عنا أخلافنا ما رددناه عن أسلافنا، ولكن بمغالاة تقتضيها طبيعة التضخيم فى رجع الصدى، ليصبح الأمر كما نراه الآن ليس مجرد إبطال دلالة فحسب، بل أيضا إبطال للوزن، وإبطال للغة ذاتها ، أى إلى إبطال الشعر والفكر وشتى مظاهر الإبداع الثقافى فى نهاية الأمر.

وفى هذا الملف دراسة جادة عن أهم دواوين شعراء ما بعد السبعينيات من الموجة الأولى الذين ظهروا فى الثمانينيات؛ كتبها بحدب وتعاطف ناقد قريب من المشهد الشعرى المعاصر عارف بأسراره ،وتلى الدراسة ثلاث عشرة قصيدة لأصوات شعرية من الثمانينيات والتسعينيات، وهى إن لم تنجح فى تصوير المشهد كله، فهى على الأقل قد تكشف عن جانب أساسى فيه.

محمد عبد المطلب

الإباحة والتحريم

(١)

لاشك أن الخطاب الشعرى الثمانينى ما زال فى مرحلة مبكرة لكى نستخلص ظواهره الشعرية. ومن ثم يأتى القول بدخوله دائرة التجريب، وهى دائرة دخلتها قبله أجيال شعرية متلاحقة، حتى استقر خطابها الشعرى فى أفقه النهائى، فانتقلت عنها صفة التجريب، وأمكن الكشف عن خواصها المفارقة والموافقة، كما أمكن تحديد خطة إبداعها، وهى لا شك خطة موقوتة بآنيتها ليس لها صفة الاستمرار؛ لأن التجاوز قد لازمها بوصفها خصيصة حداثية.

على هذا الأساس نقترب من ستة دواوين تنتمى إلى الثمانينيات لنختبر تجريبيّتها ومقدار ماتحمله من تجاوز مباح أو محرم، وهى دواوين - دون ترتيب: -

١ - مكابدة سيد المتعبين - السماح عبد الله.

٢ - مطر خفيف فى الخارج - إبراهيم داود.

٣ - على بعد خطوة - على منصور.

٤ - راعى المياه - فتحى عبد الله.

٥ - مسافة الحلم - مؤمن أحمد.

٦ - مكتوب عل يباب القصيدة - عماد غزالى.

إن تصورنا للتجريب أنه حركة دائمة للخروج على المألوف، بل الخروج أيضا على غير المألوف، فهو نوع من التخارج أكثر منه خروجا، شبيه فى ذلك بحركة (البندول) التى تذهب وتجىء فى استمرارية لا تعرف التوقف، لأن التوقف ركود؛ والحداثيون ينفرون من الراكد حتى ولو كان غير مألوف.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وأظن أن جيل الثمانينيات له إدراكه الخاص ـ الذى ربما كان غير صحيح ـ وهو أن جيل السبعينيات السابق عليه قد حاز مساحة الخطاب النقدى الحداثى فى مجمله، وهو ما جعلهم يشعرون بوجود أزمة، سبق أن أحس بها السبعينيون عندما أدركوا أن الخطاب النقدى قد وجه كل همه إلى جيل الستينيات، أى أن كل مرحلة تبدأ بتصور وجود أزمة من نوع ماتنتجه لبلوغ الخطاب الأدبى ذروة مجاوزته من ناحية، وحصوله على حقه المشروع من الخطاب النقدى من ناحية أخرى، وهذا معناه أن الطريق قد أصبح مغلقا مما يحتاج إلى (وقفة متحركة) تندفع إلى تجاوز جديد، فالتجريب ـ على هذا ـ مرحلة محايدة بين الراكد الحضورى والتحرك الآتى لكنه حياد (إيجابى) ـ كما يقال ـ يشغله ما سبقه كما يشغله ما يزامنه، ثم يشغله ما يصبو إليه.

(٢)

وأعتقد أن التجريب يكتنز بكم هائل من التعالى على مجموعة الأطر المطروحة أدبياً ونقدياً، إذ إنه يرى فيها محاصرة لقدراته وإمكاناته وتغييم رؤاه التي تتعدد زواياها، ومن هنا يأتى الظن بأن ما سبقه من إبداع أصبح قاصرا عن بلوغ أبعاد هذه الرؤية الجديدة، وأنه في حاجة إلى دم جديد يمتلك القدرة أكثر على تجاوز المباحات إلى المحرمات الإبداعية. ويبدو أن مثل هذا الوعى التصادمى قد ملأ خطاب الثمانينيات بدرجة عالية من التوتر الذى يغطى مساحة العمل الإبداعى على مستوى السطح أو مستوى العمق. يقول **على منصور** فى (عبور):

ياصخرة الياس
يازرقاء
ياكبد المضيق .
يامتاريس سخرية مدببة
على قاع فخ سحيق .
ياطعنة فى الروح من نصل (لافائدة)
لا تضحكى !!
السر اسمه خطوى
يا صخرة الياس، يا ... سكتى (١) .

إن **على منصور** ـ فى هذا النص المكثف الدلالة ـ يدخل منطقة التوتر الحاد بداية من هذه الصرخة العالية الممتدة المتدفقة من حرف النداء (يا) المسلطة على بنية متنافرة معجميا (**صخرة الياس**) . وهو تسلط يشى باندفاع الذات نحوها ، وحرصها على الاتكاء عليها، لأنها المتاح الوحيد ، فهى حالة أكبر من كونها موقفا شعريا . ويتجدد انطلاق هذه الصرخة فى الأسطر التالية مع تسلطها على مجموعة مواصفات ترتبط (**بصخرة الياس**) لتضيف إليها ما يؤجج حالة التوتر (**المضيق**) (**السخرية**) (**مدببة**) (**فخ**) (**طعنة**) ، وكل ذلك وصولا إلى مرحلة (**استسلام**) تزيد من التوتر ولا تلغيه (**لا فائدة**) وتتمثل هذه الزيادة فى السطرين الآخرين اللذين يحددان طبيعة الحالة ، وأنها حالة لازمة لواقع **على منصور** ، كما هى لازمة لشعراء الثمانينيات؛ لأن (**اليائس**) أصبح صاحب السيادة بوصفه الطريق المباح أمام إبداعهم.

إن ظواهر التجريب عند هذا الجيل تتنافى مع التوجهات النقدية الكلية، بل لابد من توجه تجزيئى وكلى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

على صعيد واحد، ذلك أن كل نص يؤسس ظواهره التى تختصه، أى أن التوجه النقدى يحتاج لممارسة فاعليته إلى أن يتكئ على نص بعينه دون أن يتعداه إلى سواه، فإذا كان نص **على منصور** قد أنتج كل هذا التوتر الحاد، فإن غيره من نصوص الثمانينيات قد ينتجه أيضا لكن على نحو مغاير يقترب منه، لكنه لن يتوافق معه تمام الموافقة، وهذا المستخلص ينطبق على مجموع الخطاب الثمانينى حتى على مستوى خطاب المبدع الفرد. وأخشى أن يغرق الثمانينيون فى هذا الإحساس فيصلون إلى مرحلة التضخم، نلاحظ بداية ذلك فيما يقوله **السماح عبد الله** فى (نبوءة):

تتلبسك الرجفة فى فبراير
... تخلع جلدا عطنا
... وتسير بوادٍ ذى زرع
... وتقول كلاما
، ليس كما قال الناس
، وليس كما سيقولون
... تتفرد
.. والناس ستلتم ..
تتكلم
،والناس ستسكت
وسترحل والناس ستتشبث بالأرض الخاوية،
وبالماء الرخو[٢].

فالتوتر يتلبس الخطاب منذ السطر الأول عندما تدخل الذات دائرة الزمن المحدود بكل تفاعلاتها المضطربة داخليا وخارجيا فى محاولة للخلاص من نفسها بعد معاناتها من عفونة الواقع المحيط بها، وتتول هذه المحاولة إلى نوع من الإحساس بالتفرد التضخمى عندما تشعر الذات بمفارقتها للكلمة، والكلمة بداية (**الفعل**)، إذن هى مفارقة لواقعها على مستوى الفعل، ومن ثم لا يتبقى لها إلا الرحيل الذى يمثل محاولة إضافية لتخفيف حدة التوتر؛ لأنه رحيل مصحوب بالقدرة على (**التكلم**).

(٣)

إن هؤلاء التجريبيين الواعين بما فى أيديهم من أدوات، يغوصون إلى أعماق الصياغة وأعماق الدلالة ليمارسوا فاعلية إبداعية لا يمكن التنبؤ بظواهرها أو نتائجها، إذ إن هذا الغوص يعتمد ـ بالدرجة الأولى ـ على إهدار المرجعية المعجمية والواقعية لحساب الشعرية، وذلك بتخليق مراجع مؤقتة تحتاج إلى قدر كبير من الطاقة التخيلية للإلمام بها، وبرغم ذلك فسرعان ما يتجاوزها هؤلاء المبدعون، وهو ما عنيناه بأن التجريب عند هذا الجيل مجاوزة دائمة، لأنه لم يتعرف بعد على مرحلة يحسن به الوقوف عندها.

فأى مرجع يمكن أن نرد إليه دوال **إبراهيم داود** فى (سفر):

قال لى واحد منهمو
هل من سماء تظلل فينا البدايات
لننشر فيها حكايا الطفولة ..
وتبقى السماحة عالقة فى الثياب!
كان يزعم أنى أخبئ تحت القميص سماء
ولم ينتبه

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

للبحار التى اغرقت خطوتى عند باب القطار!![٣].

فالدوال تندفع إلى السياق اندفاعا يكاد يكون تجريديا، مع الإيغال فى الإيهام والتعمية بداية من السطر الأول، ثم تتوالى الدوال منحرفة عن مدلولاتها بمسافة واسعة لتزيد من هوة التلقى، فلا السماء سماء، بل هى كائن جديد فيه وعى وقدرة على اختيار المناطق التى تستحق أن تظلّها وهى مناطق بدورها غير صالحة للحلول تحت طائلتها؛ لأن البدايات محلها الزمن الماضى، والماضى لا وجود له فى الواقع التنفيذى وإنما وجوده مرهون بالواقع الحلمى أو التقديرى الذى لايصلح لأى ممارسة فعلية سواء بالتغيير أو الحذف أو الزيادة أو الإلغاء، ثم تتمادى (السماء) فى الخروج من مرجعيتها حتى تتمكن من استيعاب (حكايا الطفولة)، وهى حكايا تنتمى إلى زمن المضى، ومن ثم فلا طاقة لهذه السماء بممارسة فاعليتها فيها.

وفى الوقت نفسه تتخلص (السماحة) من مرجعيتها لتستحيل إلى كائن جديد صالح للمعالقة مع (الثياب)، ثم تنفر (الثياب) من مرجعيتها حتى تتمكن من امتلاك قدر من الصلاحية لتتلبس السماحة بها.

ثم يصل هجر المعجمية إلى ذروته فى الأسطر الثلاثة الأخيرة، عندما يتعلق فعل الكينونة بذات لا وجود لها، ثم يتبعه فعل (الزعم) ليمارس التعلق نفسه، وكل ذلك بهدف الدفع بالكائن الطارئ (السماء) للحلول فى الذات حلولا خفيا لتتساوق مع فعل الغرق الذى تساوق ـ هو الآخر ـ مع البحار ليكتمل تشكيل منطقة الرحيل والغياب مع دال (القطار) الذى يلفظه السياق لتنافره مع ماسبقه من دوال.

وليس التجريب الصياغى مقصورا على هجر المراجع فقط لأن معظم الخطاب الشعرى الحديث يعتمد على هجر المراجع وإن كان الهجر محكوما بحدود تسمح للمتلقى باجتيازها واستحضار المرجع فى الفضاء النصى للوصول إلى الناتج الدلالى المستهدف. ولذلك فإن التجريبيين الجدد يمارسون ـ أيضا ـ هجر المراجع التركيبية، حيث يعملون على هدم المكونات الصياغية وإحالتها إلى ركام مبعثر لا يمكن معه الوصول إلى الناتج الدلالى المستهدف. ولذلك فإن التجريبيين الجدد يمارسون ـ أيضا ـ هجر المراجع التركيبية، حيث يعملون على هدم المكونات الصياغية وإحالتها إلى ركام مبعثر لا يمكن معه الوصول إلى المعنى على مستوى السطح، وإنما يكون المعنى فى حالة تأجيل مستمرة انتظارا لما تنتجه بنية العمق، وهى قد لا تكون كافية فى الإفصاح عن المعنى أيضا، ومن ثم يعيش الخطاب فى حالة تأجيل مستمرة، مما يبعث الشك في كل مركز دلالى يمكن أن تفصح عنه الصياغة. يقول إبراهيم داود فى (ولوج):

والماء يصعد فوق السرير
وملح يقطع أوصال نومه
رأى النار تكشف صدر الغريق
ليركض خلف الوسادة طفل
... متشحا بالذى لا يرى![٤].

فى هذه الدفقة نواجه بكم من التراكيب التي لا يجمعها منطق شعرى أو غير شعرى، حيث نجد: (الماء الصاعد فوق السرير) و (الملح الذى يقطع أوصال النوم) و (النار التى تكشف صدر الغريق) و (الطفل الراكض خلف الوسادة) و (الاتشاح

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بـالـذى لا يـرى) ، إن السياق هنا يكاد يتحول إلى سياقات متعددة، وهى سياقات تقوم على التصادم والتنافر، حيث لا يمكن الجمع بينهما على المستوى السطحى، فعلى مستوى الدفقة الأولى فى السطر الأول، تتحرك الصياغة فى قاعدية منتظمة فى الابتداء (بالماء) ثم إعطائه وظيفة الفاعلية ليتمكن من (الصعود) بواسطة الظرفية (فوق) التى تتضايف مع (السرير). فما طبيعة هذا الماء الصاعد فوق السرير؟ لا يمكن الكشف عن حقيقة هذه الدفقة التركيبية إلا بعد دخولها السياق، أى تأجيل الناتج ـ كمرحلة أولى ـ ثم إثارة الشك فى مضمونه كمرحلة ثانية.

وعلى هذا النحو تتوالى الدفقات التركيبية مؤجلة معناها إلى السياق، ثم تنتهى الدفقة الشعرية الكاملة دون أن يحضر السياق الذى يردها إلى واقع فعلى أو حتى واقع متخيل، وهنا يكون الاحتكام إلى المستوى العميق الذى يكاد يكون فضاء هلاميا تسبح فيه مجموعة من الدلالات الروّاغة التى تستحضر الذات فى فعلها اليومى المألوف عندما تحل فى منطقة التوتر والتأزم، فلا تمتلك ما يمكنها من الإفادة من دال (السرير)، وهو (النوم) أو الغيبوبة المريحة، وذلك نتيجة لدخولة هو الآخر منطقة التمزق الداخلى المرير، حيث ينول البعد المكانى (فوق السرير) ـ فى السطر الثالث ـ إلى (نار) من نوع خاص لها قدرة الإحراق والإغراق على صعيد واحد.

وهنا يبدأ السياق الهلامى فى الكشف عن بعد استرجاعى لمرحلة الارتواء والعبث والبراءة فى (الطفولة) التى تعيش ـ بطبعها ـ عالما من الأكاذيب الحلمية، والتى تمتلك قدرات سحرية يمكنها أن تحقق فيها المحال، وهو الاتشاح بما لايرى، فما هو الذى لايرى؟ هذا ما تؤجله الصياغة.

(٤)

ويتوافق مع هذه التأجيلية الشكية التوجه (التأويلى) الذى صار صاحب السيادة الأولى فى محاولة الكشف عن الدلالة فى خطاب الثمانينيات؛ لأن التأويل تظل حدوده الكشفية رهينة المؤول ذاته بعيدا عن القرائن المصاحبة حالية أو مقالية، ومن ثم لايمكن استقبال الناتج التأويلى كمرحلة نهائية فى الكشف عن الدلالة العميقة، وإنما يظل الكشف رهين الآتى الذى قد يلغيه أو يؤكده. أى أنه يدخل دائرة (الشك) من أوسع أبوابها. ويمكن أن نتبين ذلك بوضوح فى خطاب **فتحى عبد الله**، يقول فى (**أساوى رغبتى نائما**):

المصباح لم يكشف الغرفة كما ينبغى
ولاأنا واثق من صراخى
تلبث العظام قليلاأمام التعاليم
وجسدى يسير في شهيق خالص
فلا حديقة تدعى الأبوة
ولاخرج المقتول عن وقته
هكذا الصغيرتخيل الشعلة
فوقع الطبل بجوار الأقدام(٥).

إن الطبيعة (التأويلية) هى المسلك الوحيد المتاح للتعامل مع خطوط الصياغة، حيث يمكنها أن تتسلط على دوال بعينها لايمكن إدراك أبعادها إلا بالتحرك فيما بين السطور، حيث يصطدم المتلقى بداية بدال(**المصباح**) العاجز، الذى لا يمكن إدراكه إلا فى ضوء (**العقل**)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الفعال بكل إمكاناته الكشفية، والذى يتسلط ـ بدوره ـ على معقوله الأول (الغرفة) مجسدة الواقع السفلى، وهو تسلط لم يكن كافيا فى إدراك الحقيقة المباشرة.

وهنا تنحرف الصياغة فى السطر الثالث مستحضرة الذات التى تهتز فيها كل ظواهر وعيها متوقفة عند مرحلة الانبثاق الأول (الصراخ) والذى لايجدى فى كشف أى جانب من جوانب هذه الحقيقة.

وفى السطر الرابع يتوجه الخطاب إلى استحضار (العظام)، وهى بدورها تستحضر معها طرفين متناقضين على صعيد واحد: التكوين والتدمير. حيث يقع التكوين فى مرحلة وسطى بين البدء والاكتمال (العظام)، والتدمير فى مرحلة وسطى ـ أيضا ـ بين الموت والتحلل الكامل، أى أن (العظام) كانت عاملا مشتركا بين هذين الضدين اللذين ينتميان أساسا إلى إمكانات (المصباح) فى صدر الدفقة الشعرية.

وفى السطر السادس يتم تشكيل نوع من حياة أحادية الحركة، حيث تسير فى خط منفرد هو (الشهيق) لكنها تتمكن من هذه الحياة برغم غياب الطرف الثانى (الزفير)، ويتأكد هذا الغياب فى السطر السابع الذى ينفرد بدال بالغ التأثير (خالص).

ثم تستمر التأويلية لتمارس فاعليتها فى السطر الثامن لتتغاضى عن البنية السطحية موغلة فى العمق الذى يشى بانقطاع الواقع عن مصدره، لأنه واقع غير شرعى برغم امتلاكه قدرات تبريرية لكل تفاعلاته المشروعة وغير المشروعة، فليس على (القاتل) حرج لأنه لم يُخرج (المقتول) عن وقته الذى حدده (العقل) الأول (المصباح) فالمسئولية ترتفع عن القاتل لتلتصق بموجهه للقتل، وهكذا يكون التصور الذى يولد مع (الصغير) فى تصوره للنور الأول الذى يزاوج بين صخب التجليات الخارجية الزاعقة، وانتظام الأقدام فى الواقع السفلى سيرا فى طريقها المحتوم وصولا إلى غاية عبثية لا سبيل للفرار منها.

إن الممارسة التأويلية فى كل ذلك تظل نوعا من التخمين الذي يثير الشك فى منتوجه أولا، ثم يدفعه إلى التأجيلية ثانيا، لأنه من المنتظر أن تأتى ممارسات تحليلية أو تأويلية أخرى قد تزيفه أو توثقه.

ولا شك أن طبيعة التعامل مع اللغة يدفع بهذه التأجيلية إلى صدر النواتج الدلالية التى تتشكل داخل هذا التجريب الإبداعى، ذلك أن هذا التعامل اللغوى يعتمد فى إنتاج الخطاب على عملية أولية هى (اختيار) الدوال من المخزون المعجمى، وتظل الدوال رهينة المردود المعجمى أو العرفى انتظارا لدخولها فى التراكيب لتمارس فاعليتها فى إنتاج المعنى، لكن التركيب ـ بدوره ـ يؤجل إنتاج معناه انتظارا لدخوله فى السياق، والسياق بدوره يعود إلى مجرى الصياغة. أى أنه يظل رهين المرحلة السابقة عليه، مما يجعل التأجيل طبيعة ملازمة للخطاب الأدبى عموما، والشعرى على وجه الخصوص.

(٥)

وربما كانت أكثر ظواهر التجريب جراة هو تخطى نموذجية اللغة، بعد أن تم تجاوز الإيقاع سابقا، لكن لا يمكن مواجهة هذه الظواهر المجاوزة فى حدة بالرفض أو القبول، لأن المواجهة قد تكون خانقة، وإنما الممكن أو المقبول أن يتم التعامل مع هذا التجريب بكشف أبعاده

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الحاضرة انتظارا لبلوغه مرحلة التوقف، وعندها سوف تكون هناك مرحلة تجريبية قابعة في الانتظار تتحفز للانقضاض على سابقتها سلبا أو إيجابا.

معنى هذا أن مانرصده فيما يتعلق بالتجريب لا ينفى إمكانية المواجهة لما هو حاضر فى خطابه الإبداعى، وبخاصة فى منطقة الشعرية من بين المناطق القولية من شعر ونثر. إذ إن شعرية التجريبيين تعتمد أبدا المفاجآت التعبيرية والدلالية التى قد تصدم المتلقى فى ذوقه أحيانا، وفى أفكاره ومعتقداته أحيانا أخرى، فالسماح عبد الله يصدم متلقيه الذى تشغله السطوح الدلالية قبل الأعماق، بهذه الدفقة الشعرية فى قصيدة (سيدتان) حيث يقول:

الأولى استرقتْنى من فرح الدنيا

... واقامت لى فرحا خاصا بى

... كان لها رائحة الغياب، فغابت

... وتسللتُ وراء روائحها الغائبة

.. كنبى يتشمم رائحة الله

، يضلله الله

، وهو، معتصم بروائحه منه

، يستمسك هذا الخيط الواصل بين الغفران

وبين خطاياه

فلا ضلله الله

، ولا تاب عليه(٦).

إن الصدمة التى يواجهها المتلقي فى هذه الدفقة سوف يرتد جانب كبير منها إذا تم إدراك الأداة الفاصلة فى إنتاج المعنى كله، وهى (الكاف) فى (كنبى) إذ إنها تعمل على إلغاء المعنى السطحى المباشر، والتحول إلى منطقة العمق التي تعتمد فى إنتاج التشبيه على (المفارقة) أو (المخالفة)، وهنا تبتعد الدوال عن مرجعها لتمتلئ بدلالات بديلة يمكن أن تزيل أثر الصدمة الأولى.

وتمتد هذه المفاجآت التجريبية إلى الدوال داخل منطقة الاختيار من حيث ارتفاعها أحيانا إلى مستوى اللغة المهجورة، كما فى قول عماد غزالى ـ برغم أنه أقرب شعراء الثمانينيات إلى شعراء الستينيات:-

لقد كنت .. ياأم ..

كانت بقلبى الجنان ..

فهل تحرق النار ..

من سكنته الجنان

أنا من سجرتُ البراكين ..(٧).

ويقول:

هذا نداء .. المحار .. يراودنى

والقواقع مبهرة ..

والبريق يواعدنى بالشذى الغيهبى.

ويقول:

التماثيل .. كم هى بائسة

لم تبادر لتفطن ..

أن الزمان الذى أكبرته مضى!

واستْبتها أحابيل هذا الجديد

ويقول :

ومازال عندك من أغنيات السراب ..

بلاء من الظما المستبد،

وأرض من التوق والمسغبة[٨].

كما تنزل هذه اللغة إلى مستوى العامى المتداول، يقول مؤمن أحمد فى (أغنية قاهرية):

قاهرتى تفتح أبوابا للوجع الجوانى/

تخش القلب «ترامات» الوحشة،

تنهش زهرا براعته

ويقول فى (تداعيات الرأس الصغير):

- يوما - كان له شمس وظلال وحدائق ..! ..

كان القلب ينط على العشب ، [٩].

وتصل التداولية إلى مستوى طرح الواقع اليومى فى خطاب شعرى فصيح، يقول على منصور:

من يطارد تلك الوجوه

الوجوه التى هرولت من عيونى

على درج المصلحة

الوجوه التى، فجاة،

هدات عند ماكينة، لتصور المستندات

الوجوه التى فرحت حين أقبلت الحافلة

الوجوه التى قلّبت - خلسة - فى الجريدة،

ثم انتُهت لمحل

(عصير القصب) [١٠].

(٦)

كما تمتد المفاجآت التجريبية إلى الإيقاع الشعرى لتهزه بعنف مولدة أنغاما طارئة لم تألفها الأذن العربية، وهو ما بدأه شعراء السبعينيات باستفاضة، ثم تبعهم جيل الثمانينيات - فى معظمه - وتتمثل الأنغام الطارئة فى التعامل مع التفاعيل المبتورة على غير ما سمح به العروضيون، والتفاعيل المتداخلة التى تحدث نوعا من الفوضى الإيقاعية لا تقل عن الفوضى الحادثة عند غياب التفاعيل نهائيا ليحل محلها نوع آخر من الإيقاع الدلالى والصوتى عن طريق مجموعة البنى البديعة بكل إمكاناتها الصوتية والدلالية.

إن انتظام التفاعيل لم يعد له قداسة من نوع ما عند التجريبيين، وهم فى ذلك خاضعون لضغوط الدلالة أكثر من خضوعهم للضغوط الإيقاعية، ومن هنا تتجاور التفاعيل المختلفة داخل السياق، يقول مؤمن أحمد:

فى الحلم متسع

لغرسك وردة

بين ارتحال الروح والوجه المفاجئ للشذى

فى العين متسع

لخارطة بحجم تورد الخدين[١١].

حيث يبدأ السطر الأول بتفعيلة السريع (مستفعلن)، ليخرج منها إلى تفعيلة الكامل (متفاعلن)، ويظل يراوح بين التفعيلتين محققا إيقاعا خاصا بنصه يأتى تجريديا على النحو التالى:

مستفعلن متفا

علن متفاعلن

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن

مستفعلن متفا

علن متفاعلن متفاعلن مستفع

إن الإيقاع هنا لم يهدر وحدة التفعيلة فحسب، بل أهدر بنية التفعيلة ذاتها عندما شطرها في نهاية السطر الأول والسطر الرابع والخامس ولا يجبر هذا الإهدار ما يمكن أن يسمى(بالتدوير)، حيث يطول الإهدار القافية أيضا بحيث تخلص الصياغة لإيقاعها الذاتى النابع من تردد الحروف والكلمات والتراكيب، حيث تتدخل (الراء) لإحداث اهتزاز صوتى مميز بترددها ست مرات، ثم يتدخل حرف المد فى مناطق بعينها ليعلن اتساع المساحة المكانية والزمانية (ارتحال) (المفاجئ) (خارطة)، ثم تأتى التراكيب محافظة على بناء مميز يعتمد على منطقة المجرورات التى تستولي على بداية كل سطر، وكل ذلك يجسد نوعا من الانفتاح الدلالى على عالم (الحلم).

أما إبراهيم داود فإنه يدخل فى مزج أكثر تباعدا فى (مشهد) حيث يقول:

استلقى جنب البحر يمام

وابتهج المركب

جرّح صدا السكر شفة

لتداوى ...

شفة مرهفة ما جرّح صدا السكّرا[١٢]

إذ يبدأ النص بالدخول فى دائرة (مستفعل) ثم (متفاعل) ثم (مستعلن) ثم (فاعلن) ثم (فاعل) ثم (متفاعلن)، ثم يدخل إلي منطقة المحرمات فى توالى خمسة متحركات، وهكذا يستمر النص فى عشوائية يتداخل فيها الإيقاع المحفوظ الذى يمزج بين التفاعيل، ليخرج إلى النثرية المباشرة، ثم يعود إلى الإيقاع تبعا لاحتياجات المعنى الذى يطرحه النص الذى يتمثل فى حالة الاسترخاء فى السطر الأول، التي تندمج في حالة الحيوية الفرحة فى السطر الثانى، ثم تعمل الأسطر الثلاثة التالية على المزج بين الحالتين، أو لنقل: وضع الدلالة فى منطقة محايدة بين (الداء والدواء).

ثم نلحظ على عماد غزالى الأخذ بالانتظام التفعيلى الذى يتوافق مع الإيقاع الدلالى، فهو ابن ملتزم لشعراء التفعيلة وبخاصة جيل الستينيات، يقول فى (طلوع):

وطن سيطلع من طريقى

نحو غابات من الآتى،

سامسك

- ما استطعت -

بهدب نخلة[١٣]

حيث يتعامل مع تفعيلتين متكاملتين هما: (متفاعلن ومستفعلن) على النحو التالى:

متفاعلن متفاعلن مسـ

تعلن مستفعلن مستفعلن مستفـ

علن متـ

فاعلن مـ

متفاعلن متفا

واللافت أن عماد غزالى عندما يدخل دائرة النثرية يبتعد عن هذا الإيقاع كثيرا، يقول فى (الدخول فى أبد المسافة):

ملتحفا عباءتك .. /٥///٥ //٥//٥ مستعلن متفعلن

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تخرج إليهم فى رائعة الصبح .. /٥// //٥/٥ /٥ ///٥/٥/ فاعل مفاعلتن مستعلن فاع

تغبطك العيون أنا .. /٥///٥ //٥/ /٥/٥ مستعلن متفعلن فا

وأنا تزدريك .. //٥/٥ /٥//٥٥ مفاعيلن مفا.

معنى هذا ـ كما سبق أن قلنا ـ أن التجريبيين يؤثرون منطقة المحرمات الإيقاعية طالما كانت فى خدمة شعريتهم.

ومع دخولهم هذا آثروا أيضا دخول منطقة المحرمات اللغوية، فلا يمتنع عندهم أن يأتى صاحب الحال نكرة دون مسوغ فى مثل قول ابراهيم داود:

رأى النار تكشف صدر الغريق

ليركض خلف الوسادة طفل

... متشحا بالذى لا يرى[١٤].

فالمحفوظ اللغوى أن تكون (متشحا) صفة لـ (طفل)، أى تكون (متشح)، لكن يمكن الخروج من هذه المنطقة المحرمة باستدعاء (فراغ النقط) الذى يسبق الدال، الذى يعلن أن التجريبيين يحولون مناطق المحرمات إلى مناطق للمباحات، لأنهم من خلالها يمارسون دائما اكتشاف جمالياتهم فى كل ما تطوله رؤاهم، مهما كان الواقع تحت طائلة الرؤية عاديا أو مألوفا. لأنهم فى حالة الكشف يبثون فيه فاعليتهم لنقله إلى غير العادى، أو غير المألوف. ولاشك أن التجريبيين لم ينقطعوا عما سبقهم تمام الانقطاع، بل أفادوا منه على نحو من الأنحاء، سواء على مستوى الإيقاع الخالص، أو على مستوى البناء الصياغى، وهو ما يحتاج إلى دراسة أخرى تتابعهم فى هاتين المنطقتين.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الهوامش

١ ـ ديوان على بعد خطوة ـ على منصور ـ مطبوعات الكتابة الأخرى ١٩٩٢ : ٢٥.

٢ ـ مكابدات سيد المتعبين ـ السماح عبد الله ـ الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة ١٩٩٢ : ٦٩.

٣ ـ مطر خفيف فى الخارج ـ إبراهيم داوود ـ دار شرقيات للنشر والتوزيع ١٩٩٣ : ٣٧

٤ ـ مطر خفيف فى الخارج : ١٧.

٥ ـ راعى المياه ـ فتحى عبد الله ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٣ : ٧٣، ٧٤.

٦ ـ مكابدات سيد المتعبين : ١٧، ١٨.

٧ ـ مكتوب على باب القصيدة ـ عماد غزالى ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩١ : ٤٢، ٤٣.

٨ ـ انظر السابق: ٧٩، ٩٥، ١١٣ .

٩ ـ مسافة الحلم ـ مؤمن أحمد ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩١ : ٦٩، ٨٨.

١٠ ـ على بعد خطوة : ٢٠.

١١ ـ مسافة الحلم : ١٧.

١٢ ـ مطر خفيف فى الخارج : ٩.

١٣ ـ مكتوب على باب القصيدة : ١٣.

١٤ ـ مطر خفيف فى الخارج : ١٧.

حسن فضر

لم يعد الصباح طيبا كما كنا نظن

إلى إبراهيم فهمى.. «القمر بوّبًا علينا ثقيل»

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

آباؤنا وأمهاتنا
الذين زرعنا عيونَهم بالدَّهشةِ، ورَهَنَّا ذكرياتهم بوجودِنا..
أولئكَ الذين طالما أشعلنا ظنونَهم، ونحن فجأةً نكبُرُ،
وتكبر أسرارُنا بعيداً عنهم..
أسرارُنا التى أغوتنا بالفراقِ وأوْسعتنا جنوناً وغربةً.

آباؤنا وأمهاتنا، المنسيونَ
أصدقاءُ الماضى وألبوماتِ الصوَر
ما الذى أرسَل بهم إلى هناك..
حيث خطواتنا التى تحرق نومهم، نحن الغائبين دائماً..
يالنا من عيال نَزِقِينَ،

ملأنا صدورهم بالسُّعال والزُّهوِ
وانفلتنا خلف أعمارِنا التى تفرُّ،
غير عابئين بالشقوق التى سكنت الجدارَ
لم نندم على الحنان الذى انْفَرطَ عند عتباتِ شرودِنَا
كيف رافَقْنَا اللَّيلَ واثقينَ من النجوم التى فى قلوبنا
ولم ننتبه لعَتْمَةِ البَرْدِ ولأوراقِنا التى هَوَتْ تحت عافيَةِ الشَّجر!
كنا نرمى الماءَ بالدوائر لتتسع البحيرةُ بما يكفى عيوننا جميعاً
ثم ننامُ فوق غيمةٍ طريدةٍ: حلمنا بأيامٍ على هَوَانَا
وبناتٍ فيهن من أرواحنِا،
رسمنا بيوتاً تعشقُ أصحابَنَا..
كم تأخرنا عن مواعيد ستفرحنا،
وكذبنا كثيراً على أصدقاءٍ أحبُّونا.. تنازلنا عن حبيباتنا للصَّيف
ثم انبهرنا بدفئهنَّ فى حضنِ الشِّتاءِ
لم نكن انتهينا، بعد، من عناقنا
كنا خارجين للتوِّ من وجع الكتابة
لم نحنِّ أبداً.. لأن نصبح ذكرياتٍ، هكذا..
وبسرعة لم تسعف الباعوضَ أن يمتصَّ آخر دمنِا على راحتِهِ
تلك السرعةُ المحمومةُ التى تترك النحلَ دائماًعلى أوَّل العسلِ يموت!

ماكنا نصدِّق أن الحنينَ سيصبُح قُوتَنَا الأخيرَ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وأن ندعَ أيدينا فريسةً للوحدةِ..
أيدينا التى تلوِّح فى شوارع الوداع ـ كل ليلةٍ ـ لملامح تغيبُ
ألم نكن واثقينَ فى دموعنا من قبلُ ؟
ما الذى ـ يجعلنا محمومين تجاه رغبتنا فى أن نصير براويزَ على حائطِ الحياةِ

ألم نكتشف خديعةَ الماضى لنعترفَ بأن الصَّباح لم يعُد طيِّبا كما كنَّا نظنُّ،
وأن البلاد التى عشقناها لم تكن رحبةً بما يكفى لموتنا جميعاً.
هكذا.. كم من الشموع انطفأ
ونحن شاخصون للبعيد: نرمى الماءَ بالدَّوائر
فتهتزُّ صورُنا الرَّائقةُ
وتغيم ملامحُنا فى اتساعِ البحيرةِ.

آباؤنا وأمهاتنا، الطيبونَ أصدقاءُ الماضى.. واللون الأبيض
المأسورون بأحلامهم فينا
كم مرة لم يلتفتوا للغضون التى داستْ شبابنا سهواً،
لم يلمحوا أرواحنا وهى تشيخ على سلم العمر..

حين يصبحُ الدَّمُ مقياساً للمسافةِ بين حِضْنَيْنِ
يحق لنا أن نكون مودعين محترفينَ
خاصةً، وأننا لم نفقد كل أصابعنا بعدُ.

قصيدتان

بلا ندم

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لو أن فى اللحظة مكانا لألم

ولو أن فى الزهرات كآبة قداس

وعطر فراشة ميتة.

لو أننى لمرّة واحدة أتحسس الحياة

لمرة واحدة أمضى بلا التفات

أو أموت بلا ندم

: هكذا ـ كما تفعل الكلاب الطيبة!!

بعد لحظات

كل شيء يمكن أن ينتهى

بهذه البساطة العظيمة

بلا دهشة .. وبلا حنين..

بلا كلاب بيضاء تعبر الأحلام

فقط..

انظرْ إلى المرآة..

إلى العاصفة الصغيرة الصلعاء

إلى القبر المحموم بالرغبات

وفكِّرْ قليلا

فى الجثة التى سقطت بعد لحظات..

هكذا ـ بسرعة ـ

وقبل أن تتذكر :

روح تموت فى اللحظة المقابلة..

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قصائـــد

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

١ -

لاشىء يجمعنا
لكنهم يخرجون واحداً واحداً
من سريرى
ولأن العواصف عالية
مارسوا التدريب اليومى لذبح الأشجار
بينما الممرات تأكل أقدامهم
فى هدوء.

٢ -

أحيانا نقتل
لأن السرير يحتاجُ إلى حرارة

ولأننا موتى

دائما ما نتكلم عن زائر

يذهب بِخِرافِهِ إلى خزانة النهار

ويشارك الملائكة فى توزيع الملابس

٣ - ولأن حرارة الحقول أقربُ إلى الأمومة

تركت حيواناتى لحامل المقصات

وذهبتُ لغيمة

تربَّتْ معى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

٤ - لم نصرف خلال أيام كثيرة

مايكفى الموتى

حتى يعودوا إلى منازلهم

٥ - الأرواح التى بددناها فى البكاء

أخذت فرصتها مرة أخرى

لأن سائق العربة انتظر ليومين

وعاد بأربعة طيور

أطلقها فى الهواء.

هالة لطفى

الشاعر

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إنهم إذ يُطلُّون من ذكرياتِ القطارْ
ينظرونَ إلى حقل قلبكَ مزدهرًا بالسكاكين،
كان لهم رؤية الله عبر الدموعِ، ويكفى..
وكان لك البَسْمَلَةْ
وانتظارُ الشقاءِ المؤدى إلى آخرِ الروُح
والاضطجاعُ على حافةِ المِقصلَةْ
حيث تُفضى إلى النومِ أحلامُ يَقْظتِكَ
اسْتيقظَتْ فى جروحكَ آلاتُهمْ
مَزَّقَتْكَ المراسمُ
غَنَّتْ على قبركَ الميِّتاتُ حديثًا
وأرهقك الربُّ بالأسئلةْ

المسروق فضاؤه

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

(١) فضاء

جهةٌ تنمحى..
تتبعها جهةٌ أخرى
هكذا تغادره الإحداثياتُ الأربعُ
لا فضاءُ له سواهُ : امْتحان
سوف يسرقُ شارعاً جديدًا،
لو استطاع سرقة غيمته المنتظرة
وزاوج بينهما بغير طقوسْ:
هل يعلنُ الماءُ القديمُ صحوتَه
علىَ شتاء « مقهىَ البستانْ» ؟،
أم يصيرُ من فضائه فضاءْ؟..

ـ المشىُ عادةٌ، مملةٌ.. كذلك الوقوفْ

ـ ليس مقهىَ البستان وجهته..

إذن! ما الذى يوحّد فيه:

بين رائحة الجوارب وكتب الأرصفة؟

بين الوسائد المسكونة بعرقٍ وكوابيس سابقينَ،

وسرٌ الاعتراف تحت وطأة البخور!

(٢) ذكرى

رائحةُ البصل المحمّر؛ أفقٌ لا يحدُ الأنفَ

عطورٌ تسير فى شوارع المساءْ

تتقشر عنها : نساءٌ يحملن تعبا؟

ياه .. إنه الخميسْ!

إذن ما الذى يسرق فرحة الرصيف بالبنات؟

(٣) يتجمدُ الوهمُ

ثمَ نافذةٌ :

هل نائما كعادته يكون؟

: يخْلِقُ أشياءَ لا رغبة له فيها

عن غرفةٍ لا وجود لها

: يحرثُ شوارعَ سرقَتْه من فضاءٍ

كان اسمُه عبله؟

أحمد غارى

قصـــيدتان

خـــيـــانة : أستطيع، بعد موتك، أن أُقدِّر جلالهُ

اللغة وحيدةً ـ مثلى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هكذا أستطيع أن أردد لنفسى ـ بعد موتكِ

هكذا أتمكن من فرض روحى على الأغنية التى تنسربُ

فى بطءٍ من جسدى العابثِ

أظن ـ هكذا ـ أننى أستطيع اختصار الزوائد المتعبة

والفراغات الكثيرة

وأخْلُصُ للشىء الذى تخونه اللغةُ

مثلما أخونكِ ـ تماماً

واحدةٌ وواحدةٌ: انزلق الرجل من صنبور الماء الساخن عارياً

بينما أكَّدَتِ المرأة جلستها فوق إناء الماء الذى يغلى

السجادة المبللة بينهما

والرائحة التى خرجت لتوها من الحمَّامِ

صوت وابور الجاز وهو يأكل العدم ويتحسس البحيراتِ

الصغيرةَ التى تملأ الجسدْ.

صوت الوابور الذى ينادى شيئاً خفياً فى ظلام الأبدية.

والمرأة لم تعمد إلى أحزانها من فراغ:

المرأة عَرَفَتْ ما يدور فى الغرفة المغلقة

وأدْرَكَتْ هواجسَ السرير الذى يئن من الوحدة

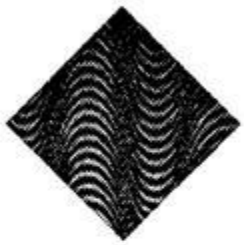
لأنها واحدة ليس لها ثانٍ

لكنها ـ بيديها ـ فرَّقت رغوة الماء الذى يغلى،

وأحْكَمَتْ غلق الإناء

بينما ظلَّ الرجل ينزلق من صنبور الماء الساخن عاريًا ووحيدا.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



قصائد قصيرة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

١ -

هذا الصباح
قرر - سراً - أن ينقل بيته
قبل أن تقتله الريح
التى تهاجمه كل مساء.

٢ -

فى طريقه
- تمام العاشرة صباحاً -
يموت خلقٌ
ويولد آخرون
لكنه لا يرى أحداً.

٣- السيدة الجميلة
التى لم أنم فى فراشها بعدُ
تخشى الله
فقط..!

٤- فى شارع المغربلين
يأكل،
يشرب،
وينام وحيداً
حتى ينضج.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

٥- أدفع الباب
جميع ما اعتدته فى انتظارى..

٦- أن تغمض عينيك
تسمع
بدء خلخلة الموت للجسد

٧- هناك حيث كانت تأتى
الروح معلقةً على غبار الجسد.

٨- جلستْ إلىَّ نفسى

أسندت ظهرى للفراغ

مثل كل شئ

٩- لا شىء فى انتظارى

ولا أثر- حتى - لقدمىَّ

حسناً

هذا وطنى.

١٠- تريث يا صديقى

قبل أن تصعد بقدميك إلى قلبى

وتقبلنى قبلة الوداع.

١١- شارع المبتديان

ضحك كثيرًا

هذا الصباح

انتهك حرمة الحلم

كنت أخطو

ويمحو.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

دائمـــاً

العجوز القبيحةُ
كلّ صباحٍ
تكنس السنوات الفاسدةَ عند العتبة
وتشكر الرب الطيب .
بكبرياءٍ ترحب بالشمس
وتفكُ عمرها المرير
فى حديقة المنزل
التى هى أيضاً مقبرةُ العائله
سوف ترفو عيون موتاها
قبل الإفطار
وتتكور فى ركنها القديم
كبغلةٍ
حين يغلبها النعاس
وتشيع أن المطرةَ ستهطل اليوم
لتخبز لها سنوات أُخر .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

من قصيدة:

هواء توقف أمام البيت

أضع فى غرفتى كل ما أحتاج
صورًا لأصدقاء قدامى، كتباً قليلة على المخدة، وأصواتاً أخرجها من الدولاب وأتحاور معها.
ومن الغرفة أتلصص على الفتاة الصغيرة ـ خلف منزلنا
أسقط رغبتى على أردافها وانحناءة ظهرها، أفعل أشياء عديدة. أبصق على البلاط وأرمى السجائر مشتعلة وأصاب باكتئابات حادة.
أكتب كلاماً تافها وأخبئه تحت الكليم، وعندما ينادى على صديق ما أياً كان ترتيبه فى قائمة محبتى، أذهب معه. أضحك كثيراً وأعود بعد يوم أو فى آخر الليل مشدوداً بحنين آخر إلى غرفتى.
الآن لا أحب أن أدفن وحدى هنا، أود أن أموت وسط الصخب والحياة الممتلئة. أو أن يتحرك الهواء فى رئتى وأن تسقط الأضواء القوية على عينى وأن أتمدد فى العراء فى حديقة مثلاً. لماذا لا أدفن فى الحديقة؟ هل لأن الرائحة القوية لموتى ستصيب البشر بالاكتئاب؟ هل لأن الحركة ضد السكون؟
هل لأن الروح الذاهبة بعيداً عن جثتها لن تتحسس الأعشاب المبلولة؟

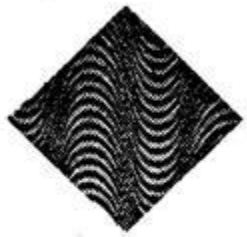
ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هدى حسين

الأوقات العصيبة

أحياناً، فى الأوقات العصيبة
أتطلع إلى صورتى فى المرآة
وأقوم بتعبيرات حركية تجسد هذا الشعور أو ذاك
والذى ربما يكون بشر ما قبل التاريخ قد أغفلوا تسميته
مع بداية عصر الكتابة... فانطوت صفحته
مع الديناصورات المنقرضة تحت طبقات كثيفة من عصور الجليد..
أحياناً أترك البيت لأيام عديدة
فى زيارة لأماكن أثرية، عتيقة وخاوية
لها رائحة الكلوروفورم..
أو مزدحمة بعرق المارة، بحيث لايمكن لأحد أن يرانى..
فأجمع تعبيرات الوجوه الأخرى وأنسقها فى ألبوم خاص...
أرتجل ألحاناً وأنساها فى اللحظة التالية...
تختلط كل الذكريات فى رأسى كلعاب الكلاب الضالة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



الجنـــود

إلي خليل حاوى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لِمَنْ كنتَ أعددتَ شاياً،
وصبحاً وجنداً
وأغنيةً من نزيفْ؟
لمن كنت تخضرُّ كلَّ صباحٍ كجنات عدنٍ
لتنزف عمراً بحجم الدّوارِ
وقبح السيوفْ
وتزدرد الحزن مثل الشتاء
وترمح فى قمقمٍ ضيق؟
لمن صاحبى
كنت تستبدلُ الجرح بالجرح
والصمت بالصمت، كلَّ المراثى

بورد فسيح

لتصعد للنور مثل الفراش

وتسقط.. تسقط..

مثل الخريفْ

لمنْ؟

للحبيبة أم للعصافير أم للذى لايجىءُ؟

الحبيبةُ لن تحمل الورد ثانية للمحبِّ

العصافيرُ لن تعزف الصبح

لن تسكب الملح فوق الشواطىء

هل بالذى لا يجىء افتتنت؟

الجنود.. الجنود

للجنودُ، تعبتُ

الجنود بساطٍ سيسحبنا من

حصار الخرائط

من حضن زوجاتنا، من معانقة

الربِّ، من كلِّ شىءٍ،

لتنثرنا وطناً من جماجم

معزوفةً من حفيفْ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أبو العلاء المعرى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ذلك الأعمى خفيفٌ نبأَهْ
أن بلَّ الريق يجلو ظمأهْ
خبَّأ الأشواق فى جلبابِهِ
انظروا أىَّ عذاب
، خبَّأهْ
واصطفى من كائناتٍ فى الظلامِ اثنين جاءاه بشىء
، ضوأهْ
وعلّلانى
، فالأمانىُّ عذابٌ
وحشا الروح يعانى ... صدأهْ
ما أجاباه، ولا علله ... واحدٌ
، واسترقاهُ ملجأهْ
مَضَيَا
، فى خلسةٍ من حاله
سيّجاهُ بهواءٍ ... أدفأهْ
أنظروا المعتلَّ فى وَحْدتِهِ ... يصنع شيئا هيأهْ

دَرَجٌ

(يحتمون من الريح بأرواحنا)

بينما كانت تغنى

ربما شجرٌ يسيِّجُها

وأنهارٌ تشقّ جوارحى

وقفتْ على نهرٍ وغنّتْ

ثم راحت، فاختفى نهرٌ

سأختبر الحنينَ

وأنتمى لجراح من عبروا،

القوافل لا تمل من الرمالْ

وليس يصعدُ للسماءِ سوى امرئٍ ثملٍ

ترى .. هل يدخل الفردوسَ متشحاً بنشوةِ عابرٍ

أم صاعداً يرث الفضاء، وهابطاً

مُلكَ التى وهبته خارطةً لصبوتها

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

متابعات

فى انتظار عودة المكتبة

فى الليالى المظلمة يفتقد البدر ، وفى ظلام التخلف والردة تفتقد الاستنارة . ولم يمر بمصر عصر ازدهرت فيه الاستنارة والاستنارة فيه العلوم والفنون كما حدث فى العصر الذى شهد وجود مكتبة الإسكندرية.

أنشأ المكتبة **بطليموس فيلادلفوس** Ptolemy Philadelphus، أكبر أبناء بطليموس الأول ، حوالى عام ٣٠٠ قبل الميلاد ، واستمرت المكتبة فى العمل والعطاء بعد ذلك لمدة حوالى سبع قرون .

لم تكن مكتبة الإسكندرية مجرد مكتبة ، فقد كانت فى الحقيقة ما يطلق عليه اسم ميوزيوم (Museum) وهو المعبد المخصص عند الإغريق لآلهات تسع تسمى ميوزات (Muses) وهى آلهات لكل ما يتعلق بالعلوم والفنون والآداب ، بل كانت المكتبة بحق أول مركز للبحوث العلمية فى العالم . وبعد أن تحطمت المكتبة على أيدى اعداء المعرفة وملوك الظلام ، انتظرت البشرية حوالى خمسة عشر قرنا حتى تتكرر التجربة وحتى تنشأ المعامل العلمية من جديد .

كانت المكتبة تحتوى على عشر قاعات كبيرة للأبحاث العلمية ، كل منها مخصص لدراسة معينة ، وكانت تحتوى على معامل للتشريح وحدائق للحيوانات والنباتات . وكانت المعامل محاطة بقاعات الدرس والمناقشة . وإلى جوار هذا كله كانت توجد قاعات الكتب الضخمة التى تحتوى على مئات الالوف من «اللفافات» البردية المكتوبة فى كافة العلوم والفنون . ولم يبق من هذا الصرح الضخم فى الإسكندرية الآن سوى «السرابيوم» وهو ملحق للمكتبة .

فى المعامل وفى قاعات المناقشة ازدهرت عبقريات مئات من الفلاسفة والعلماء والفنانين . فقد كانت الإسكندرية فى ذلك الوقت هى أعظم مدن الكوكب . وكانت المكتبة هى عقل المدينة ومجدها ونورها. وكان يقطن المدينة المقدونيون والرومان والإغريق وكان يأتى إليها زوار من

النوبة وأفريقيا السوداء والهنود والتجار اليهود . وكان الجميع يعيشون كما أوصاهم الإسكندر الأكبر فى ظل حضارة تشجع احترام الثقافات الأخرى وتؤمن بالتفتح للتقدم الحضارى .

دعم ملوك البطالمة المكتبة والعلم والفن بكل طاقاتهم ، وهو شىء كان ـ ولازال ـ نادر الحدوث بين الملوك والقادة . وكانت المراكب التى تمر بالإسكندرية تفتش بدقة، ليس لنهب الذهب والثروات أو البحث عن المهربات، إنما لاستعارة ما عليها من مخطوطات ثم نسخها بسرعة وإعادتها لأصحابها .

فى عصر بطليموس الثالث مثلا، استعارت المكتبة النسخ الأصلية لمسرحيات سوفوكليس Aeschylus واسكيكليس Sophocles ويوروبيدس Europides من اليونان مع ترك رهينة ضخمة . ولم يستطيع بطليموس مقاومة الإغراء فاحتفظ بالمسرحيات واستغنى عن الرهينة واكتفى بإعادة منسوخات من المسرحيات .

عاش فى المكتبة ودرس فيها أيضا الاف من العلماء والبحاث الذين درسوا «الكون» Cosmos (وهى كلمة إغريقية تعنى النظام وعكسها أى الفوضى) وكان أساس Chaos دراساتهم مبنيا على أن كل ما فى الكون يسير بنظام معين مترابط قابل للدراسة والتحليل.

عاش فى المكتبة منذ ٢٢٠٠ عام وأدارها ايرطوسثينيس العظيم Eratosthenes الذى تمكن بدقة ملاحظاته أن يثبت أن الأرض كروية وأن يقيس محيطها ونصف قطرها. وكان زملاء ايرطوسثينيس يطلقون عليه اسم «بيتا» (ثانى حرف الهجاء فى لغات عديدة) لأنه فى زعمهم الرجل الثانى فى كل أفرع العلم والأدب. ولكن ايرطوسثينيس كان بلا شك الرجل الأول الذى حدد مقاييس الكرة الأرضية.

قرأ هذا العبقرى العظيم فى إحدى ملفات البردى أن الشمس فى ظهر يوم ٢١ يونيو من كل عام تتعامد على مدينة سيين Syene (أسوان الآن) بجوار الشلال الأول للنيل . وأن المسلات فى هذا الوقت تصبح لا ظل لها ، وأنه ممكن فى هذه اللحظة ، وفى هذه اللحظة فقط من كل عام ، رؤية انعكاس قرص الشمس على سطح المياه فى الآبار العميقة.

وضع ايرطوسثينيس عصا رأسية فى نفس الوقت فى الإسكندرية ووجد للعصا ظلا . وتعجب العالم العبقرى فإن أشعة الشمس ـ لبعدها ـ تسقط متوازية على سطح الأرض . فإذا كانت الأرض مسطحة ، فلابد للأشياء الرأسية جميعا أن تكون لها نفس الزاوية من أشعة الشمس فى كل وقت وفى كل مكان . وهكذا استنتج ايرطوسثينيس أن الأرض كروية .

ولم يكتف العالم العبقرى بذلك بل تمكن بقياس زاوية سقوط أشعة الشمس على العصا الرأسية فى الإسكندرية فى ٢١ يونيو ظهرا (٧ درجات) وبقياس المسافة بين أسوان والإسكندرية (حوالى ٨٠٠ كيلومتر) ، من أن يثبت أن محيط الأرض حوالى ٤٠,٠٠٠ كيلومتر ($\frac{٣٦٠}{٧} \times ٨٠٠$) وهو رقم لا يختلف إلا بنسبة ضئيلة عن أدق الحسابات الحديثة.

وهكذا بأدوات بسيطة ، وبحب شديد للحقيقة ، تمكن ايرطوسثينيس من قياس محيط الأرض قبل الميلاد بمائتى عام بل تنبأ بأن الرحلات فى المستقبل سوف تسافر غربا من أوروبا إلى الهند.

درس وعمل فى المكتبة أيضا إقليدس أبو الهندسة الإقليدية ، وهو الذى وضع

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أسس العلم الذى أثار روح البحث والتساؤل فى كبلر ونيوتن واينشطين Kepler, Newton and Einstein. وكما قال شاعرنا المرحوم فتحى سعيد للملك الذى أمره أن يعلمه الشعر «إلا الشعر يا مولاى» ، قال إقليدس لملكه الذى طلب منه أن يعلمه الهندسة «مولاى .. لا يوجد طريق ملكى للهندسة».

درس وبحث فى المكتبة ايضا ديونيسيوس Dionysius أبو اللغويات الذى حلل الكلام الى مكونات ، وكتب أول دراسات فى فقه اللغة . وكان ما فعله ديونيسيوس للغة مثل ما فعله إقليدس للهندسة. ودرس كتابات ديونيسيوس بعده آلاف العلماء منذ هذا الوقت حتى وصلنا إلى ناعوم تشومسكى Noam Chomsky وزملائه.

كما عاش أيضا فى المكتبة هيروفيلس Hirophiles عالم الفسيولوجيا (علم وظائف الأعضاء). كان العالم قبل هيروفيلس يعتقد أن القلب هو مكان الوعى والمعرفة، فصحح هيروفيلس هذا المفهوم وأثبت أن المخ وليس القلب هو مكان العواطف والوعى والمعرفة.

واخترع فى معامل المكتبة «الطنبور» الذى مازال يستعمل حتى الآن فى الزراعة فى مصر. اخترع هذا الجهاز أرشيميدس Archimedes أقدم المهندسين العظماء . وهو العالم الذى اكتشف طريقة تمييز الذهب باستعمال الكثافة النوعية والذى يحكى عنه أنه صاح فى الحمام «وجدتها Eureka» عندما برقت الفكرة فى ذهنه.

لم يكن كوبرنيكس Copernicus هو أول من قال أن الأرض ليست مركز الكون ، بل هى كوكب من كواكب الشمس . فقد سبقه إلى ذلك أريستاركوس Aristarchus of Samos الذى عمل فى مكتبة الإسكندرية والذى سبق كوبرنيكس فى اكتشافه بحوالى عشرين قرنا .

وهكذا كانت المكتبة منارة للعلم والأدب والفن، جمع فيها تراث العالم من الكتب ، ويكفى أن نتذكر أن «العهد القديم» الذى نتداوله الآن ، قد حفظته لنا هذه المكتبة بترجمتها له ، كما ازدهرت أيضا هذه العبقريات العلمية التى وضعت الكثير من الأسس التى مازلنا نبنى عليها حتى الآن .

ثم جاءت عصور الظلام .

كانت آخر العلماء العظماء فى تلك المنارة الحضارية المبهرة هى هيباشيا Hypatia . ولدت هذه العالمة حوالى عام ٣٧٠ ميلادية ونبغت وتفوقت فى الرياضيات والفلك . وكانت الإسكندرية فى ذلك الوقت قد بدأت تلاقى الأمرين تحت سطوة الحكام الرومان ومعهم قادة الكنيسة ، كانت كراهية سيريل Cyril (كيرلس) بابا الإسكندرية فى ذلك الوقت لهيباشيا شديدة، فقد كانت هذه السيدة رمزاً لحرية العقل والاستنارة. وهكذا أطلق سيريل الدهماء على هيباشيا فانتزعوها من عربتها ومزقوا ملابسها ومزقوا لحمها أيضاً.

وسقطت المكتبة بعد ذلك صريعة تحت أقدام قوى الشر والظلام. وضاع أغلب ما جمع فيها من مخطوطات يكفى أن نذكر منها مائة وثلاثة وعشرين مسرحية لسوفوكليس Sophocles لم يبق منها للبشرية سوى سبعة.

وهكذا انهارت منارة الحضارة والعلم واحتاج العالم أن ينتظر خمسة عشر قرناً حتى تتكرر هذه التجربة الفريدة فى تاريخ البشرية.

سمير حنا صادق

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

متابعات
مسرح

بعد طول غياب .. وحضور!

مسرحنا غير معتاد على أن تطرق أبوابه الأيدى الناعمة. فى هذه الأيام تفتح أبوابه على مصراعيها كاتباتٌ مسرحيات يحاولن أن يثبتن بالدليل القاطع أنهن قادرات على الإبداع، وأن أقلامهن لا تقل مهارة وموهبة عن أقلام الكتاب المسرحيين الرجال.

فإذا عدنا بالتاريخ للوراء فسنجد أن بدايات هذه المحاولات فى الكتابة المسرحية النسائية يعود إلى الستينيات. من بينها محاولة الكاتبة جاذبية صدقى التى ألّفت نصا مسرحيا قدمه المسرح القومى، والكاتبة أمينة الصاوى التى أعدت إحدى روايات الكاتب الكبير إحسان عبد القدوس للمسرح. ثم تجارب فتحية العسال المتتالية، التى تتحدث فيها عن مشاغل المرأة وقضاياها.

بداية من مسرحية «**المرجيحة**» التى قدمتها الثقافة الجماهيرية، ثم إحدى فرق مسارح التلفزيون، وقدم المسرح الحديث مسرحية «**بلا أقنعة**» لنفس الكاتبة من إخراج عادل هاشم فى أوائل الثمانينيات، وصولاً إلى آخر إنتاجها المسرحى..

«سجن النساء»

من بين هذه المحاولات المسرحية الجادة ما سطرته ليلى عبد الباسط من أعمال مسرحية.. آخرها «**بعد طول غياب**»، التى تثبت بها حضورها من جديد، بعد أن قُدِّم لها العرض المسرحى المتميز مدنودراما «**ثمن الغربة**» فى افتتاح قاعة عبد الرحيم الزرقانى بالمسرح القومى عام ١٩٩٠، بطولة الفنانة «مديحة حمدى» التى تألّقتْ فى أدائها آنذاك، ومن إخراج الفنان التشكيلى النحاّت زوسر مرزوق.

«**بعد طول غياب**» - عرض تشارك فيه المؤلفة نفسها والمخرج ذاته، ومعهما فنانة متألقة هى «نادية رشاد»، والفنان الموهوب أشرف عبد الغفور. وتقدم هذه التجربة فوق

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

خشبة المسرح القومى ليشاهدها النظارة بالقرب من الممثلين فوق الخشبة.

افتتح المسرح القومى بهذ العمل مهرجانه المسرحى الصغير بعد أن احتفل مع المبدعين والمكرَّمين من رجال المسرح وفنانيه بيوم المسرح المصرى. و(**بعد طول غياب**) مسرحية تؤكد ذات «التيمة» التى تعد الموضوع الرئيسى للكاتبة ليلى عبد الباسط؛ بداية «**بثمن الغربة**» التى كتبتها فى عام ١٩٦٦ مرورا بمسرحيتنا هذه، وصولاً إلى «**موال العشق والغربة**». فموضوع الغربة يربط بين هذه الأعمال الثلاثة ويعتبر المحرك الدرامى الجوهرى فيها. ترى الكاتبة أننا نحيا حالة من الاغتراب فى بلادنا تصل إلى أكثر من ربع قرن من الزمان، وليس المظهر الوحيد لهذه الحالة هو سفر شبابنا إلى دول الخليج وغيرها بحثا عن لقمة العيش، بل هى أيضا حالة أولئك الذين يشعرون بالاغتراب هم فى بلادهم ولم يهجروها أو يتركوها بعد:

وفى مسرحية «**بعد طول غياب**» تتحدث الكاتبة عن عودة الزوج «عبده» لزوجته «نُهى». وتكون نقطة الارتكاز الدرامى للمسرحية هى رؤية الزوجة لزوجها بعد العودة. فهى امرأة يمزقها الشوق والانتظار، وهو زوج تَغرَّبَ فى كيانه كلُّ ما كان حميميا وصادقا، فتحول هذا الكيان إلى آلة حاسبة، تحسب وتحصى من أجل الاستمرار فى الغياب والضياع المستمرَيْن اللذين فرضهما عليه «موديل» حياتى أضْحى صعبا تغييره أو الاستغناء عنه ألا وهو الاستسلام لآلية المال، التى شكلَّتْ هذا الكيان ونسجته. لذلك لا يُصغى الزوج لصوت الزوجة وهى تتنبأ بالكارثة التى ستقع لا محالة، والزوج غير مكترث بها أو بأسرته، ويزداد تصميمه لاستكمال مسيرته الطامحة لتحقيق المزيد من الشهرة والمال.. فى هذا الوقت يتم القبض على ابنهما الذى وقع فى براثن المخدرات، فيقف الأب/ الزوج مشدوها جامدا متسائلاً عما حدث وتنتهى المسرحية بإصرار الزوجة على إنقاذ ابنها، والبقاء معه لأنه فى حاجة إليها، تاركة زوجها وحيدا مع أشيائه وهداياه ومشاريعه وأمواله.

ينتمى مسرح ليلى عبد الباسط إلى المسرح التحريضى الناقد. وهو مسرح يعتمد على الحوار اللاذع - القائم على طرح التساؤلات المتباينة، والإجابات التقريرية المباشرة بهدف الوصول إلى حلول، أو على أقل تقدير التفكير فيما نحن فيه، وما سوف نُقْدِمُ على فعله!

ليلى عبد الباسط مهمومة بهموم جيلها الذى تشعر بضياعه بعد وقوعه فى تناقض أساسى: ما بين الإيمان بمجتمع كان يحلم بتحقيق نموذجه الأفضل ومجتمع لم يعد يتيح لهذا الجيل تحقيق طموحاته وآماله الذى كان يسعى إليها، مجتمع طافح بكثير من الأزمات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية. وتطرح المولفة فى «**بعد طول غياب**» تساؤلاً هاما: إلى متى سيستمر الوضع على ما هو عليه؟!.

وعلى الرغم من أن مسرح ليلى عبد الباسط يضع القضية الإنسانية المشتركة نصب عينيه، وهى مشكلة «الغربة» ، إلا أن هذا العمل الأخير يتمركز خطه الدرامى فى تناول المؤلفة لشخصية الزوجة «نهى» وتحليلها تحليلا سيكولوجيا مركبا، ليس بإمكان كاتب مسرحى التمكن من هذا التحليل، بهذا القدر من

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الصدق والدقة؛ ولذلك فهو مسرح نسائى على مستوى الحرفة المسرحية، على أن ليلى عبد الباسط فى أعمالها السابقة تؤكد على النغمة النقدية الاجتماعية الساخرة من بعض الأوضاع المتردية داخل مجتمعنا المصرى، وتثبت فى معظم أعمالها أنها كاتبة مسرحية ذات حس راقٍ وساخر فى آن واحد، ومن أهم أعمالها = (**ورق ورق**) = (**تمام يا افندم**)(**سهرة العمر**) و (**أرض شرف**) و(**فلوس فلوس**) و (**مفجوع رغم أنفه**)

(**بعد طول غياب**) هو العمل الثانى الذى يخرجه زوسر مرزوق لمؤلفة، وتتميز رؤية المخرج بطابعها التشكيلى، فهو يعنى قبل كل شىء بالإطار العام من خلال الديكور والملابس والمعمار والإضاءة والمهمات المسرحية (قطع الإكسسوار)، ويشعرك منذ البداية - كمتفرج - أنه قد وضعك فى أتون التجربة المسرحية المشاهدة، ولا يجعلك قادرا على الفكاك من مصيدتها، تُدْخلنا المسرحية فى عالم (نهى وعبده) أىْ فى غرفتهما، فنقترب أكثر من أنفاسهما، ونسمع بوضوح دقات قلبيهما ونبضاتهما) أو نشعر بها قبل أن نتلمس أزمتهما ومأساتهما.

يتعامل زوسر مرزوق مع غرفة البطلتين باعتبارها كتلة أقرب ما تكون إلى السجن منها إلى الغرفة بمقاييسها «العادية»، وفيها نشعر بحوائط هذه الغرفة التى تحيط بنا نظارة وممثلين، نحن لسنا ببعيدين عنها، نجلس بجوار الأبطال، فنراهم عن قرب، وفكرة التلاحم هذه ليست بجديدة، وقد استغلّها المخرج نفسه بمسرحيته «**ليش ياعليش**» التى قدمها (مسرح تحت ١٨ سنة) - إحدى الفرق التابعة لقطاع الفنون الشعبية والاستعراضية، كما استلوحتْها من قبل هذا الفرقة المسرحية البولندية عندما قدمتْ «فاوست» فوق خشبة المسرح الحديث بمهرجان المسرح الدولى التجريبى فى شهر سبتمبر عام ١٩٩٣، وقدمها عن وعى بالوظيفة والهدف - المخرج الألمانى الكبير بيتر شتاين عندما أخرج «الأورستيا» لإيسخيلوس منذ سنوات فوق خشبات المسارح العالمية، إذن فإن فكرة تحقيق التواصل والتلاحم بين قطبىْ العرض المسرحى: - نصا وتمثيلا وسينوغرافية من جانب، والنظارة فوق أرض مسرحية مشتركة متصلة هى خشبة المسرح من الجانب الآخر - هى فكرة قديمة قدم المسرح ذاته، فهل نجحت هذه الفكرة فى تحقيق هذه الحميمية وذاك التلاحم المقصود؟!! فى ظنى أن الفكرة نجحت على المستوى الشكلى، لكنْ نجاحاً من هذا القبيل سبب للعرض المسرحى مشكلةً جديدة، هى القضاء على المسافة المادية والنفسية معاً الواقعة على الحدود ما بين النظارة وبين ما تراه؛ هذا البعد غير المرئى والملموس فى أن واحد، بمقدوره أن يضع المتفرج فى موقف المتأمل والمفكر فيما يراه على أحسن الأحوال، فيتخذ منه موقفا أو يقبله بعلاته وفى رأيى أن المخرج لم يدخلنا فى عالم أبطاله - رغم أننا متواجدون معهما - بل ومسجونون فى سجنهما، هذه ملاحظة جوهرية مسّت العرض فى مقتل فضعنا وضاع كثيرٌ من تأملاتنا فيما نشاهده!!

اعتمدتْ لغة المخرج على الاستخدامات التشكيلية فى تكوين الديكور الأساسى وبنائه، ألا وهى غرفة النوم المكونة من سرير ومائدة صغيرة، وخزانة لملابس ونوافذ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وصور للأولاد تستحيل فى فترة التوتر الدرامى إلى مرايا مشروخة؛ بينما نستمع إلى (سارينة الشرطة) فى خلفية المسرح تنبئنا بالخطر القادم، فنشاهد دلالتها الرمزية عندما تتحرك فى خلفية المسرح، فالحوائط المذكورة التى تتغير لتصبح جدران سجننا؛ كل هذه مفردات تشكيلية مسّت العرض بعصاها السحرية، فأضفتْ عليه بُعْداً تشكيلياً نادرا ما نشاهده فى عروضنا المسرحية.

تقود هذا العرض باقتدار الفنانة نادية رشاد - التى نراها ممثلة مسرحية افتقدناها طويلا، خاصة بعد مشاهدتنا للمسلسل التلفزيونى (أرابيسك)، إن سر قوة (نهى) - نادية رشاد - بطلة مسرحيتنا هى أنها تؤدى وتشكل مادة صعبة للممثل، وهى تنتقل داخل دورها بمراحل متابينة تتفاوت فيما بينها، رقة النظرة، شراسة الطبع فى مواجهتها لزوجها بغربتها:

نهى: اسمع، هو انت فاكر، الغريب هو اللى يبقى بره بلده بس، إنت ماعشتش الغربة جوه بلدك، مادقتش مرارة الغربة وأنت قاعد بين أربع حيطان، ،ونايم على سرير بارد مثلج، ومسئوليات بيت وولاد،، أبوهم مسافر، الغربة عششتْ جوانا، وما صدقت لقيتك جنبى، عايز تتغرّب تانى/ ماشبعتش سفر؟!

ومع ما يبدو عليه الحوار من طابع مباشر، فهو يحمل داخله قدراً غير ضئيل من «الحقيقة» التى تتعرى فى تقديمها أمام النظارة، ولا تسعى المؤلفة لإخفائها، مما يجعل هذا المسرح أقرب إلى مسرح «الحقائق» - وهو اتجاه من اتجاهات المسرح العالمى اليوم، يبحث عن الحقيقة دون تزويق أو زخرفة، فهو مسرح يهز الأعماق من الداخل، يخرج كل ما يؤرق النظارة، لذلك تنجح المؤلفة فى استخدام لغة تتواصل معها الحقيقة الفنية بالحقيقة الحياتية المأساوية التى تعانى منها أسر لا يقل عدد أفرادها عن خمسة ملايين مهاجر مصرى إلى خارج البلاد بهدف البحث عن لقمة العيش، وفى توحد المؤلفة بشخصية بطلتها (نهى)، نكتشف أنها همشت - فى رأيى - شخصية البطل (عبده) - أشرف عبد الغفور - الذى قدّم لنا - مع ذلك - شخصيته باقتدار وفهم وحفاظ على إيقاع الشخصية الممثلة بصورتها الكاريكاتورية، إنه صورة واقعية لمصرى تغرّب عن بلده، وعندما يعود أخيرا إليها ليبقى يفشل فى أن يرجع إلى أصوله، إذ أراد أن يواصل ممارسة اللعبة، لعبة دوره ،، فأضحى غريبا حتى عن نفسه وبلده،

لذلك كله تصبح هذه المسرحية أيضا أقرب إلى شكل «المونوادراما» منها إلى الحوار الثنائى، وهى بهذا حلقة تتواصل مع حلقات أخرى من سلسلة «المونودرامات» السابقة للمؤلفه،

تثير هذه هذه التجربة المسرحية كثيرا من القضايا الفنية، فهى تجربة جادة وجدتْ مكانا لها ليس فقط فوق خشبة مسرحنا القومى العتيد، بل فى مسيرة الأعمال المسرحية التى تطرحها كاتباتنا المسرحيات؛ فالمسرح القومى يعد نفسه الآن لتقديم عمل مسرحى جديد وهو «**سجن العمر**» من تأليف الكاتبة المسرحية فتحية العسال من إخراج الفنان عادل هاشم، مما يطرح علينا تساؤلا هاما:

هل بدأ «غزو» المسرح النسائى - أعنى نصوص المؤلفات المسرحية لتحل محل مسرح المؤلفين المسرحيين فى مصر؟!!

هناء عبد الفتاح

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فى ميلاد أوركسترا الهناجر

مسار جديد للموسيقى المصرية

شعلة توهجت فى مساء الأربعاء الثامن عشر من الشهر الماضى أضاءت دروب الحركة الموسيقية المصرية الملتوية والمظلمة ورسمت بداية لمسار جديد لموسيقانا المصرية وأضفت جوًا منعشاً لتفجير القدرات الإبداعية للشباب الموسيقى المثقف بالرغم من حر الصيف الخانق وحرارة الصراعات الموسيقية وغياب النقد الموسيقى فى بلادنا.

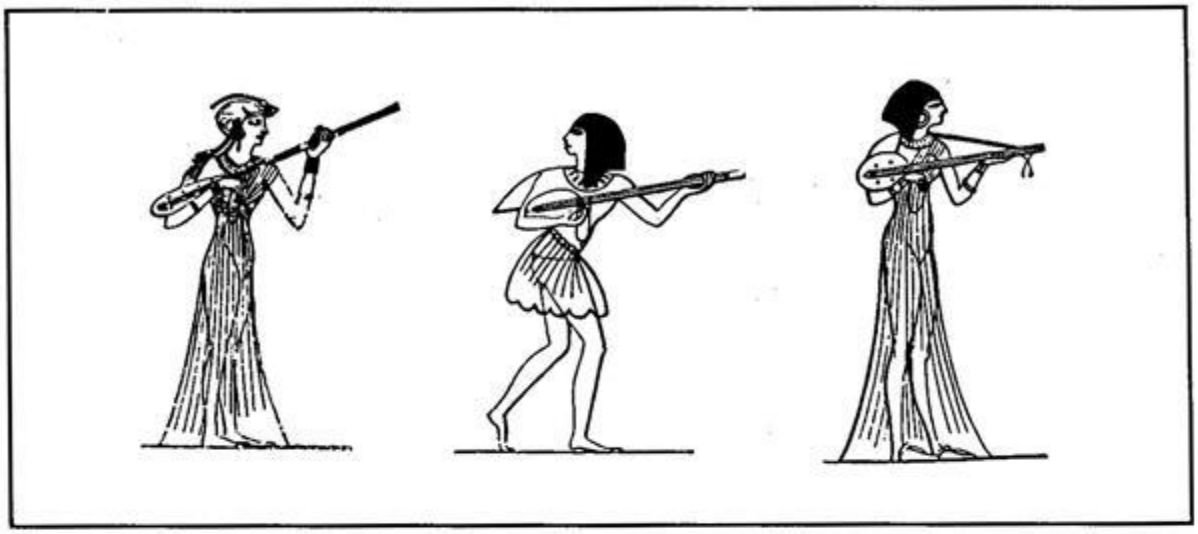
كان ذلك فى ليلة ميلاد أوركسترا الهناجر الذى قدم حفله الأول ضمن سلسلة من الحفلات الشهرية الدورية التى يزمع تقديمها لإبداع الفنانين المتميزين ولاستثمار طاقات بوسعها تفجير قدرات الشباب وإثرائها من أجل تعميق الدور الفعال للثقافة كأداة تغيير وتوعية. فهل يتحقق هذا؟

لقد اشتدت أزمة الموسيقى المصرية فى السنوات الأخيرة وتفاقمت الصراعات الجانبية نتيجة انتهاج سياسات ثقافية أدت إلى تحجيم طاقات المبدع الموسيقى المصرى، وخلخلة الأجهزة الثقافية المعنية بالموسيقى وقياداتها المؤثرة، بالإضافة إلى غياب الحركة النقدية فى الموسيقى تماماً، مما فتح المجال لدفع طاقات المبدعين الموسيقيين فى اتجاهات غير شرعية وصلت - للأسف - لحد الهزل والاستخفاف بعقول محبى الموسيقى وجمهورها فى بعض الأحيان.

ولاعجب أيضاً أن يغيب عن حفل ميلاد أوركسترا الهناجر بعض القيادات الموسيقية الرسمية بالرغم من حضور وزير الثقافة للحفل ولهذا بالطبع دلالته.

فماذا قدم وما الذى يمكن أن يقدمه لنا أوركسترا الهناجر الجديد؟.

لقد كان فى اختيار مؤلفات راجح داود الموسيقية لتقديمها فى حفل ميلاد الأوركسترا أكثر من

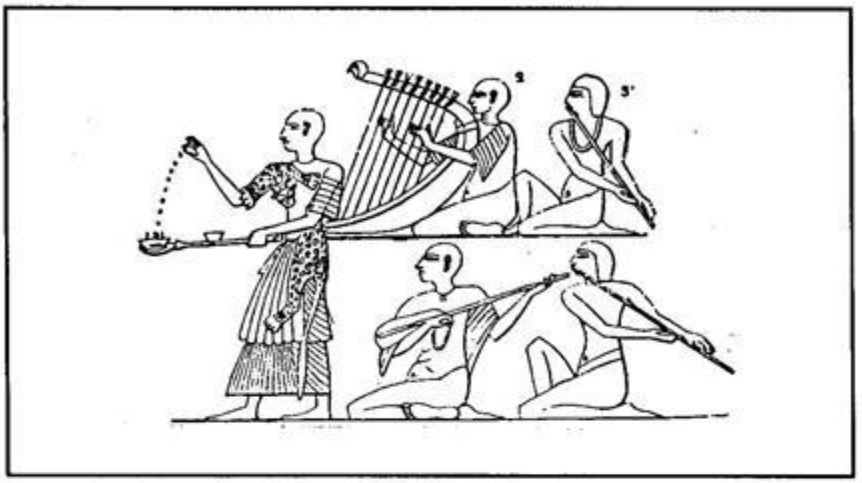


مغزى فهو أولا المؤلف الموسيقى الشاب الذى يتمتع بموهبة موسيقية واضحة أجمع عليها متذوقو الموسيقى وجمهورها المصرى قبل متخصصيها ودارسيها ونقادها. وهو المؤلف الذى حصل على حقه فى التعليم الموسيقى فقد بدأ دراسته الموسيقية كعازف بيانو فى كونسرفتوار القاهرة منذ طفولته وأنهى دراسته للتأليف بالكونسرفتوار على يد المؤلف المعروف جمال عبد الرحيم وأرسلته الدولة فى بعثة دراسية للنمسا حيث أنهى أعلى الدراسات فى التأليف الموسيقى بأكاديمية ڤيينا الموسيقية مع أستاذ التأليف والمؤلف المعروف **كريستيان دافيد** وعاد لأرض الوطن ليمارس تدريس التأليف بالكونسرفتوار وليكمل مشواره الإبداعى حيث كتب مؤلفات عديدة اقتحم بها مجال الموسيقى التصويرية للسينما والتليفزيون منها ثلاثون أغنية لمسلسل «**كليلة ودمنة**» للتليفزيون المصرى ومنها موسيقى أفلام «**البحث عن سيد مرزوق**» و«**الكيت كات**» و«**أرض الأحلام**» **لداود عبد السيد** و«**الراعى والنساء**» **لعلى بدرخان** و«**الغرقانة**» **لمحمد خان** و«**الصرخة**» **لمحمد النجار** و«**زيارة السيد الرئيس**» **لمنير راضى** والعديد من الأفلام التسجيلية وغيرها، تلك الأفلام التى حصدت وبلا منافسة جوائز الموسيقى فى مهرجانات السينما المصرية خلال السنوات القريبة الماضية.

وقد قدم الأوركسترا **لراجح داود** مؤلفات ربما كان فى اختيارها ترسيخ لبعض القيم الموسيقية والفكر الموسيقى الشاب الجديد:

أول هذه القيم السيطرة الكاملة على تكنيك وحرفية الأساليب المختلفة للتأليف الموسيقى العلمى الجاد والتى ظهرت بوضوح فى المقطوعات الأربع الصغيرة للأوركسترا الوترى، وامتازت بمعالجة غير نمطية فى إيقاعاتها المركبة والعرجاء أحيانا، والمتغيرة والمتفاعلة دوما. ثم فى توافقاته الموسيقية ـ هارمونياته ـ غير التقليدية والانطباعية فى معظمها، ثم من تداخل ألحانه ـ

بولفونيته ـ المتنافرة والمعاصرة فى أسلوبها ومساراته اللحنية المؤثرة ذات الطابع والشخصية المميزة، بالإضافة لامتلاكه ناصية التوزيع واستخدام الألوان الصوتية المختلفة للأوركسترا الوترى.



وقد جاءت تقاسيم **راجح داود** للفلوت والأوركسترا الوترى لتؤكد على قيمة الارتجال فى موسيقانا المصرية، فبينما يبدو الأوركسترا دخيلا على موسيقانا بمجموعاته الضخمة التى لايقابلها تعدد للتصويت أو هارمونيات تفى بمتطلباته وتبرز الاحتياج إليه وتظهر إمكانياته وألوانه الصوتية المختلفة، يكون الارتجال لصيقا بموسيقانا وقيمة من قيمة الجمالية الأساسية كما نلاحظ فى تبادل التقاسيم بين عازفى مجموعة التخت العربى الصغير.

وقد اختار **راجح داود** آلة الفلوت لتقاسيمه والتى عزفت عليها العازفة المتميزة **إيناس عبد الدايم** وبأداء ماهر، وقد تعمد المؤلف أن يحاكى فى مقطوعته الطابع الموسيقى الشعبى المصرى ويبرزه بوضوح، فآلة الفلوت أقرب الآلات الموسيقية لآلة الناى التى تعتبر واحدة من أهم وأقدم الآلات الموسيقية المصرية الفرعونية وأكثرها انتشارا فى موسيقانا وأقربها للوجدان المصرى الشعبى. وقد كتب لها **راجح داود** فى طبقات منخفضة تشابه صوت الناى الشجى الجميل، وفى طبقات حادة وبتكنيك معقد تعجز الآلة الشعبية بإمكانياتها الفطرية عن أدائه، وكل ذلك بحساب وبكتابة دقيقة على خلاف تقاليدنا الموسيقية فى الارتجال الحر. وكانت انتقالاته المقامية محسوبة ومحدودة فى قالب موسيقى بسيط حر، يظهر فيه أسلوب نغمة الباص المتصلة كما يفعل الأرغول تماما مع الإيقاع الرتيب المكرر، بينما يعتمد التنوع والتفاعل فى الموسيقى أساساً على ارتجال العازف المنفرد.

وقد تداعت أمامى قضايا التعريب والتغريب والأصالة والمعاصرة فى التزاوج بين الروح والشخصية المصرية الأصيلة وبين وضوح المعاصرة والتأثير العلمى والثقافى الغربى من خلال رقصتيه للفلوت والكورنو والوتريات وفالسه الجميل ذى الطابع النمساوى، وفى مزجه الصوفى للعود رمز الآلات الموسيقية فى الحضارة العربية الإسلامية والأرغن أهم رموز الموسيقى فى الحضارة الغربية المسيحية، وكذلك أيضاً من خلال براعة **حسن شرارة** عازف الكمان المعروف فى رابسودية الفلوت والفيولينه والأوركسترا حيث استثمر براعته فى إضفاء الروح المصرية بأدائه المتميز للحليات وأسلوب

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الزحلقة المشرقى على أوتار آلة الفيولينه، وهو العازف الذى تمرس على عزف موسيقانا العربية كما تميز فى أدائه للمؤلفات الموسيقية العالمية وحمل عبء تقديم موسيقانا العربية فى مصر والخارج، فكان ذلك أبلغ رد فى الحوار والجدل السقيم السائد حول فرنجة وغربية مؤلفينا الجادين وموسيقانا المصرية المتطورة وفوضى الغث والقبح من الموسيقى العربية السائدة ودعاوى الجهلاء وأنصاف المتعلمين فى التمسك بقيم تراثية يجهلونها وأدعياء النجومية والإبهار الزائف وديماجوجية «العلم نقيض الموهبة».

وقد تألق **حسين صابر** فى فانتازيا العود والأرغن والوتريات تلك المقطوعة الصوفية العميقة التى قدمت فى ختام الحفل وقد كتبت خصيصاً لفيلم «**الكيت كات**» وحازت القبول الأكبر من الجمهور الذى صفق لها كثيراً، فهى دعوة صريحة لعالم الفنان الصوفى بعيداً عن النجومية الخاوية التى يتطلع إليها معظم شباب المبدعين الموسيقيين، وعالم الماديات الخانق للخلق والإبداع والمسيطر على حركة الإبداع الموسيقى المصرى، وقد كان فى تفاعلها ولحنها الشجى المتتابع الذى عزفته الوتريات قرب نهايتها وضوح لفكرة المؤلف الداعية للحركة الإيجابية والاقتحام المتفائل للحياة فى عالم تسوده تداعيات مادية قاسية.

وقد استطاع أوركسترا الهناجر أن يحقق بعضاً من ذلك بالفعل، فجميع من ساهم بالحفل وهم مجموعة من أمهر عازفى مصر وشبابها المخلصين والحاصلين على أعلى الدرجات العلمية من مصر والخارج، لم يتقاضَ أحد منهم مليما واحدا كأجر لهذا الحفل وكانوا جميعا فى أدائهم المتميز وروحهم الواحدة نموذجاً لتفانى الفنان المثقف الداعى لرسالة التقدم والتطور والتغيير والبحث عن آفاق جديدة لموسيقانا المصرية وحياة أفضل لشعبنا الأصيل.

والعجيب أن هؤلاء الفنانين لايجدون لهم مكانا فى الساحة الموسيقية. فأين د. **منير نصرالدين** ود. **سمير صالح** عازفا الكمان المتمكنان فنا وعلما وثقافة؟، وأين د.**ميادة صلاح الدين** عازفة الفيولا النادرة؟، وأين **عثمان المهدى** عازف الكمان بتعبيراته الموسيقية العميقة التى اشتهر بها؟ **وريهام توفيق صالح** عازفة الكورنو ذات البريق المتألق دوما؟ وأين شباب العازفين المصريين الواعدين **إيهاب زكى وهالة حنا، وأشرف هيكل** وغيرهم كثيرون لايجدون مناخاً صالحاً للخلق والإبداع. هذه الطاقات التى تهدرها الأجهزة المسئولة بينما هى مشغولة بالتعاقد مع عازفين روس من الدرجة الثالثة.

وربما لايكون هذا الحفل معبراً تماماً عن مؤلفات **راجح داود** الموسيقية فقد جنح المؤلف لاختيار باقة صغيرة من مؤلفاته ذات القوالب الموسيقية البسيطة بعيدا عن التعقيد والتفاعل العميق، وذات الحلاوة والبريق الجماهيرى ربما لتكون حافزاً ومفجراً لطاقات شباب المبدعين الموسيقيين ولتكون دعوة رقيقة حلوة لجمهور ومحبى الموسيقى من الشباب الذى استقبلها بحفاوة بالغة غير متوقعة. ولكن من المؤكد أنه استطاع بأسلوب حضارى تقديم نماذج من القيم الجمالية لموسيقانا غابت تماماً عن الساحة الموسيقية وبدا مساراً جديداً فى حركة التأليف الموسيقى المصرى.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ويبقى لمسرح الهناجر مبادرته فى تكوين هذا الأوركسترا ودوره الإيجابى الفعال فى إثراء الحركة الثقافية المصرية، وقدرته على الاستمرارية فى طرح تجارب وإيجابيات الحركة الموسيقية الجادة والواعية ومواجهة تحدياتها وسلبياتها التى تتمثل فى:

- التأليف الموسيقى الذى غابت عنه خطط النشر والتشجيع والاستثمار الاجتماعى والثقافى بالإضافة إلى غياب قيمه الجمالية الأصيلة وتخلفه الحضارى.

- قيادة الأوركسترا التى تحولت لهواية ونجومية خاوية من كل مضمون علمى أو إبداعى خلاق وأصبحت لمن يستطيع الاستحواذ والتحكم فى عصا السلطة بعد أن سخّروا فرق الدولة الموسيقية لمصالحهم الشخصية.

- العزف المتميز وقد رأينا كيف استقال معظم الشباب الموسيقى الدارس من الأوركسترا السيمفونى بعد أن فشل فى تحقيق طموحاته الفنية وبدأ الشباب يبحث عن سبل جديدة لتقديم ونشر إبداعه الموسيقى.

- المسرح الغنائى الذى نطمح لإعادة مجده الذى عرفناه فى عشرينيات هذا القرن ولم نستطع العمل على تطويره أو تحديثه.

- الغناء العربى والجماعى الذى تحول إلى بوق دعائى وإبهار فارغ من أى مضمون اجتماعى أو ثقافى أو فنى وأصبح مثار سخرية الجميع.

- الوعى الموسيقى الثقافى فى ظل غياب حركة نقدية موسيقية جادة قادرة على توجيه الحركة الموسيقية والتأثير فيها والعمل على نشر القيم الجمالية الموسيقية لمحبى وجمهور الموسيقى.

وقد يكون لأوركسترا ومسرح الهناجر دور محدود لمواجهة تلك التحديات التى أهدرت من أجلها ميزانيات الدولة وعجزت أجهزة الثقافة والإعلام عن استيعابها والتفاعل معها ولكنه من المؤكد دور هام ومسار جديد نتمنى له النجاح والتقدم والاستمرار.

جهاد داود

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

رسالة دكتوراه عن شعر الحداثة في مصر

[الخصائص الجمالية لمستويات بناء النص فى شعر الحداثة ـ دراسة تطبيقية على مجلة «إبداع»] عنوان الدراسة التى حصل بها الباحث **محمد فكرى الجزار** على درجة الدكتوراه مع مرتبة الشرف الأولى من كلية قسم اللغة العربية بآداب عين شمس.

وقد اتخذت الدراسة من هدفها عنوانا لها، باعتبار الفارق الهام الذى أقره النقد الحديث بين «العمل» وبين «النص» من حيث أن الأول تشكيل فنى يستهدف انتهاك أداتية اللغة وإقامتها هدفاً فى ذاتها فيما عبّر عنه «جاكوبسون» بالوظيفة الشعرية.

أما الثانى «النص» فهو نظام ما أسمى «بالإنتاجية» «الدلالية» هذا القار، فى بنية التشكيل الفنى ذاته ويعد هذا الفارق هو الأساس المنهجى الأول للدراسة أما الأساس الثانى فيخص تصور الدراسة للنظام النصى، وهو تصور انبنى أولا على أساس توازى النظام النصى مع النظام اللغوى من حيث مستويات الدراسة، وثانيا على ترابط عناصر كل مستوى وانسجامها؛ وثالثاً تشكل البنية من هذا الانسجام وذلك الترابط . غير أن الأمر فى النظام النصى يهدف إلى إقامة قواعد مجردة لضبط كل ممارسة لغوية، بينما، النظام اللغوى يهدف إلى استنباط قواعد إنتاج الدلالة الكليةمن هذه الممارسة الأمر الذى ينفى أية قانونية لتلك القواعد، كهذه التى يتمتع بها النظام اللغوى

الاساس المنهجى الثالث يخص طبيعة العمل الشعرى التى تمثل إحدى موجهات منهج دراسة الشعر ونقده نصياً .

إن «العمل» الشعرى تشكيل فنى يمتلك نظاماً قاراً فيه لإنتاج دلالته، وهو، بمعنى من المعانى، تعريف يتضمن تمييزا مبدئيا بين العلاقات الدلالية المنتشرة والقارة فى عمق العمل، الأمر الذى يحدد اكتشاف النظام النصى بداية بتفكيك التشكيل الفنى ذاته إلى عناصره الأولية :

الصوت، والكلمة والجملة وبناء نوعية أخرى من العلاقات فيما بين هذه العناصر، ومن عمليتى التفكيك والبناء هاتين تبدأ الدراسة من بناء منهجها متراتباً تراتب مستويات الدرس اللغوى.

وقد كان للنحو التوليدى التحويلى دوره فى ملء المساحة الفارقة بين « العمل» من جهة و«نصه» من جهة أخرى، وذلك بفضل قواعده التحو يلية . كما منح « علم اللغة النصى» منهج الدراسة بعض إجراءاته، ثم كان لبعض المعطيات الفلسفية والمعرفية دورها فى مساءلة بعض المصطلحات الستقرة وهز مفاهيمها الثابته لتتواءم مع خصوصية موضوع الدراسة .وقد قسم الباحث رسالته إلى أربعة فصول :الأول :« **البنيات الإيقاعية** » فانطلق فى هذا الفصل من أن تطور شعرية الحداثة ينحو باتجاه إيقاعية لا تحيل إلى شكل مجرد وسابق على العمل الشعرى. إيقاعية : أطلق عليها فى أدبيات النقد الكلاسيكى « **إيقاع النثر**» على أن مادة الدراسة تضمنت أعمالاً لم تخل من إيقاع تفعيلى . وتبنت الدراسة مصطلح « **الكتابة**» لترتفع على مصطلحى «**النظم**» و«**النثر**» ومن ثم لتمتحن ظاهرتى حضور التفعيلة وغيابها فى شعر الحداثة .

فانتهى الجزار إلى أن شاعر الحداثة اختبر، فى ضمانة الإيقاع التفعيلى، قدرة التشكيل اللغوى نفسه على خلق إيقاعيته الخاصة والمنغرسة فى صلب الدلالة الكلية للعمل، وهكذا كانت الحداثة الشعرية تنزع، عبرترا كماتها، إلى التخلص النهائى من التفعيلة ومكوناتها على السواء.

وحدد الباحث إنجاز هذا المستوى من الدراسة فى تحول الإيقاع الشعرى إلى ممارسة إبداعية كاملة، لاتعود فى أى من أشكالها المتحققة إلى نموذج مجرد وسابق على تحققها، ومن ثم فقد صار الإيقاع إلى أن يكون أحد أبنية العمل الشعرى الأصيلة، ومكونا أساسياً من مكونات بنيته النصية.

أما الفصل الثانى «**البناء اللغوى**» ، **أنماطه ودلالاته**» فيبحث فى ناتج الحداثة مع خطاب اللغة وينحو إلى تثبيت «اللغة» واستعمالاتها، حتى على المستوى الفنى، داخل مناطق مؤمنة سلفاً من مناطق الإنتاجية اللغوية .

ويؤكد الباحث أن رؤية الحداثة لشعريتها تحددت فى النضال ضد اللغة الأداتية التى تمت قولبتها واستهلاكها بشكل يحل «التقليد» محل «الإبداع» أيا كان نوع الممارسة اللغوية : كلاماً أو فكراً أو أدباً .

وقد ابتدأت «**الحداثة الشعرية**» ممارستها، فى ذلك الصدد، بالفصل الحاد والعنيف بين ماهو لغوى وبين ماهو ممارسة لغوية ، وهو زمنى بطبيعته، أى مرتبط بلحظة زمنية معينة وبكل محتواها من ظروف بيئة وجنس وثقافة وحتى سياسة واقتصاد، فتحررت «اللغة» من سلطة الخطاب الخاص بها ومن ثم أصبحت منذورة لكافة أنماط ممارستها إبداعياً.

وفى الفصل الثالث « **النص والبناء النصى**» يبدأ منهج الدراسة فى التبلور، ويبدأ فى استثمار نواتج الفصلين السابقين، وقد شغلت التحليلات النقدية معظم هذا الفصل

أما النتيجة الخاصة بشعر الحداثة على المستوى النصى فيرى **الجزار** أنها تتمثل فى أن الفارق بينه وبين الكلاسيكيات الشعرية السابقة هو تحديداً مقدار المسافة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بين العمل الشعرى ونصه، والتى تنعدم تماماً فى الشعر التقليدى، وتتسع، بدرجة كبيرة، فى الشعر الحداثى، وإن هذا الاتساع وحده «دال» على اغتناء ذلك الشعر وثراء جمالياته التى تتعدد إلى حد تصير معه مجرد احتمالات، لئن تأكد احدها فليس بإ مكانه إلغاء سواه أو الحد من قدرته على الفعل الدلالى فى النص .

الفصل الرابع «التناص والخطاب النصى»

رصدت الدراسة أربعة من مستويات التناص هى المستوى الإفرادى، والمستوى التركيبى والمستوى الأسلوبى والمستوى الجنسى أو النوعى، ثم حددت تقنيات استيعاب هذه المستويات الأربعة فى ثلاث تقنيات هى: التوازى والتضمين والتأشير.

وكان من نتائج هذا الفصل أن التناص» واحد من أهم مقومات «الحداثة» وخصائص جماليات نصها، فقد وسع من رؤيتها لتصبح نصاً ذا محمولات فكريةلا تنحصر فى مجرد ما هية الشعر ولغته وإنما تتسع لتظل «الذات» الإنسانية والخطابات المشكلة لو عيها.

أما النتائج العامة التى توصل إليها محمد فكرى الجزار فى دراسته فهى

١- أن مغايرة شعر الحداثة، وإن بدت فى كل مستويات بناء نصها، تتكئ أساساً على منظور خاص بها بالنسبة للوظيفة الشعرية، يراها بنية نصية كامنة كموناً سريا فى البنية الشكلية للعمل، ومن ثم فالشكلية ليست مجرد وسيلة للدلالة وإنما هى منتجة الدلالة ذاتها

٢- إن الحداثة الشعرية تلتحق اكثر بمفهوم النص الأمر الذى يقطع بينها وبين الشعريات الكلاسيكية التى تقف عند حدود العمل تلتقط بعض ظواهره الشكلية معينة بها تقاليده، دون أن تتمكن الدلالة الكلية المسماة نصاً من المشاركة فى تحديد هذه التقاليد .

٣- الشعرية النصية بهذا المفهوم الدلالى لها هى منهج يلتقى ضرورته فى شعر الحداثة على وجه الخصوص حيث يتوقف النظام اللغوى عن توجيه التشكيل اللغوى والتحكم فيه ، وتظل للممارسة الإبداعية حريتها المطلقة فى هذا الأمر .

٤- إن انقطاع الحداثة الشعرية عن كل ما سواها لم يكن مجرد تاسيس لشعرية جديدة بقدر ما كان تاسيسا لرؤية إلى العالم ووضعية الذات فيه تخرج من إسار السائد والموروث، لتسائله جمالياً وفكريا وتحقق قطيعتها على أساس من هذه المساءلة .

٥- تنطوى شعرية الحداثة على وعى باللغة ليس ناتجاً عن الخطاب العلمى حول اللغة وإنما ناتج ممارسة إبداعية، الأمر الذى بإمكانه تطوير ذلك الخطاب نفسه على ضوء المنجز الشعرى وتعديل بعض عناصره خاصة فى مستويى التركيب والدلالة .

٦- ربما يدين تطور النقد الأدبى الحديث إلى ظاهرات الحداثة الأدبية إلا أن المؤكد أن حداثتنا الشعرية تطرح من خلال إبداعها، بعضاً من المنطلقات الصالحة للاستثمار بهدف بناء منهجية نقدية خاصة لا تقتصر على الممارسة النقدية على الأدب بل تتسع لتبنى آليات تحليل الخطاب أى خطاب نوعى يتخذ اللغة وسيلة لظهوره .

عبد الوهاب داود

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

التراث القبطى تراث لكل المصريين

اختارت (إبداع) هذا التعقيب من بين عشرات الرسائل والمقالات التى أرسل أصحابها يعبرون عن رأيهم الإيجابى فى عدد (التراث القبطى) الذى صدر أول فبراير ١٩٩٤ ويرون انه سدٌ فراغا اكيدا فى الثقافة المصرية والعربية. ويمتاز هذا التعقيب بانه تجاوز المدح إلى المناقشة والاختلاف ومن هنا كان اختياره للنشر.

تحية منى لصدور عدد فبراير ١٩٩٤ من «إبداع» وبه ملف دسم وقيم بعنوان «التراث القبطى تراث لكل المصريين» أوّد أن أسجل أهم الملاحظات على هوامش بعض مقالات هذا الملف (الكريم) وأتمنى فى البداية أن يأتى اليوم - ويكون قريباً - الذى يدرس فيه هذا التراث الوطنى القومى لكل المصريين بمراحل التعليم الثلاث الابتدائى - الإعدادى والثانوى بمستويات متدرجة من التوسع .. لكى تعود مصر مرة أخرى إلى نفسها بعد أن ضلت عنها وافترقت وطال أمد الفراق..

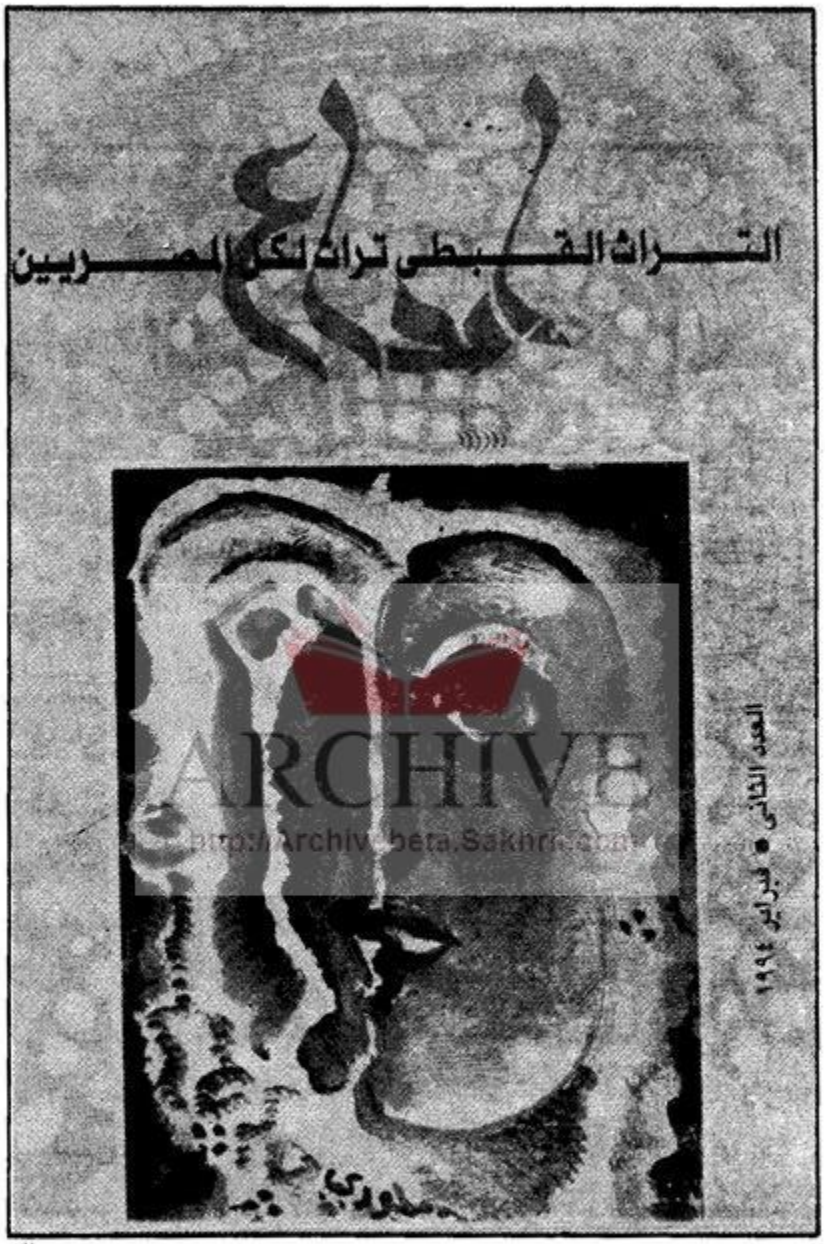
أما عن أهم الملاحظات، فأولها يدور حول ماورد. بصفحة ٨٧ بمقال الأستاذ كمال فريد أستاذ (اللغة القبطية) حيث يقول (واستعار المصريون الأبجدية اليونانية لكتابة لغتهم بها بسبب بساطة طريقة الكتابة اليونانية، وعدد حروفها المحدودة).

ونقول: ليس هذا هو السبب.. وإنما لأنها كانت لغة المحتل الأجنبى الذى يحرص دائما على فرض لغته على من احتلهم وتنفيرهم من لغتهم القومية ويؤكد ذلك ما جاء بمقال الأستاذ سليمان نسيم بصفحة ١٠٨ من العدد نفسه؛ حيث يقول: «وكان طبيعياً أن تصبح اللغة القبطية هى لغة الكنيسة والشعب بل لغة الدولة أيضا إذ أصبحت العقود والرسائل الرسمية تكتب باللغتين اليونانية، والقبطية» ؛ ويُلاحظ أن لغة المحتل الأجنبى هى اللغة الأولى، وهى مفروضة بالطبع؛ كذلك يرد فى مقال الأستاذ كمال فريد نفسه بصفحة ٨٧: «وقد دخل اللغة القبطية بجميع لهجاتها كلمات أجنبية كثيرة أغلبها يونانية تحت تأثير الحكم البطلمى لمصر... الخ» إلى أن يقول: «.. وهجرة يونانيين إلى مصر

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وعزوف الأقباط عن استعمال بعض الكلمات المصرية القديمة للتعبير بها فى دينهم المسيحى بسبب سبق استعمالها فى الديانات الوثنية..»

ونستنتج من هذا القول إن لغة مصر الحضارة التى هى الهيروغليفية، ضاعت ما بين المدّ الدينى والاستعمار الاستيطانى؛ فاللغة القبطية ليست هى الهيروغليفية التى يتهافت على تعلمها الآن



ابداع فبراير ١٩٩٤

ونحن على أبواب القرن الواحد والعشرين بعد الميلاد سادة حضارة هذا الزمان من أوربيين وأمريكان وغيرهم!

ويقول الأستاذ **كمال فريد** أيضا فى ص (٨٧) عن اللغة الهيروغليفية: «هى صور أو نقوش لكائنات حية أو أشياء أو علامات اصطلاحية يعبر بعضها عن صوت واحد، أى أبجدية تتكون من أربعة وعشرين حرفا أساسياً ويعبر بعضها عن صوتين أو ثلاثة ويعبر بعضها عن معنى، وازداد عدد هذه العلامات حتى بلغ ما يقرب من عشرة آلاف علامة». ونقول: نعم، ولكن هذه هى أيضا حال اللغة الصينية حتى يومنا هذا فهى تضم عشرة آلاف علامة ولم يتخل عنها أهلها ولم يطعموها بلغة المستعمر إنجليزيا كان أو يابانيا؛ وأظنها قد دخلت الأمم المتحدة بهذه الحال بينما هى أصعب من الهيروغليفية، وأقل منها جمالاً

ولا تحظى بما تحظى به الهيروغليفية من خاصية خلب ألباب كل المتحضرين فى عصر غزو الفضاء بما تنطوى عليه من كنوز الإلهام المتجدد دائم الإعجاز.

ويقول الأستاذ **كمال فريد** فى الصفحة نفسها: «**وكانت اللغة نفسها «الهيروغليفية» قد تطورت بواسطة الشعب المتحدث بها وأطلق عليها الإغريق اسم اللغة الديموطيقية أى الشعبية**». وينبغى أن نوضح هنا أن مصر كانت تعيش مرحلة تدهور حضارى فى ظل الاحتلال، لذا لا يمكن القول بأن الذى حدث للغة كان تطوراً ونحن لسنا ضد أن تتطور أية لغة، ولكن عندما تكون لغة معينة هى المفتاح الخاص لكنز حضارى وأثرى ككنز الحضارة الفرعونية، فإن الحفاظ على تلك اللغة بوضعها القديم حتى ولو كانت بدائية هو شرط من أهم شروط الحفاظ على هذا الكنز الإنسانى العظيم.

أما حين يقول الأستاذ **كمال فريد** فى المقال نفسه: «**وأعتقد أن الأوان قد آن لتتسلم الدولة المصرية من الكنيسة القبطية راية الاحتفاظ والاعتزاز بها وتدريسها ومعها الشعب المصرى كله**»، فهنا يعتدل المنطق، حيث قد آن الأوان بالفعل لتتسلم الدولة الأمانة (بتدريس اللغتين: القبطية ـ اللغة الفرع ـ، والهيروغليفية بالمقام الأول بوصفها اللغة الأم.

أما الأستاذ **سليمان نسيم**، فيقول فى مقاله صفحة (١٠٨): «**وإذا بالمصريين ينجحون بفضل عالمهم الكبير بنتينوس فى تطوير لغتهم المصرية إلى شكل جديد هو اللغة القبطية** التى تعتبر الصورة الأخيرة لتطور اللغة المصرية القديمة»؛ ومن الواضح أن هذا العالم يحمل اسما يونانيا، وهذا يؤكد لنا أن ما حدث لم يكن نجاحا بل تدهوراً أعقب تدهوراً للغة القومية للبلاد التى هى الهيروغليفية.

وفى صفحة (١١٠) يقول الكاتب نفسه: «**حقيقة أن الأبجدية القبطية قامت على خمسة وعشرين حرفاً يونانيا لكن هذه الحروف اليونانية هى فى أصلها حروف مصرية قطعت رحلة طويلة من ضفاف النيل إلى الفينيقيين على شاطئ البحر المتوسط ومنهم إلى اليونان ثم عادت مرة أخرى إلينا**» ومعذرة إذا قلنا بأن منطق «بضاعتنا ردت إلينا» منطق ممجوج يستخدمه الآن من يعيشون عالة على منجزات الحضارة الحديثة بزعم أن أصولها خرجت من ديارهم فيبررون بذلك قعودهم عن النهضة وتارة أخرى يستخدمه من أضاعوا لغتهم القومية؛ ليبرروا عار رضوخهم للغة المحتل الأجنبى.

لا .. عفواً لعل فى هذا تهافت لا أظنكم تقصدون .. فعذراً سيدى. وفى الصفحة نفسها يقول: «**فكما قدم المفكر المصرى القديم (الفرعونى) تقويما شاملاً وتقسيماً واضحاً للفصول.. قدم المفكر المصرى فى العصر المسيحى حساباً للأعياد وخاصة عيد القيامة ومايرتبط به من فترات الصيام السابقة واللاحقة**»، وهذا خلط غير مقبول بين العلم والدين. لأن هناك فرقا بين الإنجاز العلمى والإنجاز الدينى.

وخلافنا هذا بالتأكيد لا يقلل من حقكم علينا فى أن نشكركم أنتم ومجلة «**إبداع**» لإتاحتكم تلك الفرصة الرائعة لنا ولقراء المجلة باستنشاق نفحة صدق من بستان التاريخ المحظور، ورؤية ومضة نور نأمل ألا تتبرم منه أعين طالما تآلفت مع الظلام؛ لا سيما تلك التى تحالفت معه أيضا!

صلاح الدين عبدالمحسن

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أحمد مرسى

رحيل صاحب (رجل خفى)

رالف إيليسون (١٩١٤ ـ ١٩٩٤)

Ralph ellison

«أنا رجل خفىّ. لا، لست شبحاً مثل تلك الاشباح التى سكنت جوانح إدجار الان بو؛ ولست احد مخلوقات افلام هوليوودكم.

إننى رجل ذو روح، من لحم وعظم، واليات وسوائل ـ وبل يمكن القول إنى امتلك عقلاً. إننى خفىّ، هل تفهم، لمجرّد ان الناس يرفضون ان يرونى. مثل الأجساد التى لا رءوس لها، التى تراها احياناً فى عروض السيرك الجانبية كما لو انى بمرايا من زجاج مشوه، صلب عندما يقتربون منى لا يرون إلاّ ما يحيط بى، انفسهم، او نثاراً من صنع خيالهم ـ حقاً، إنهم يرون كلّ شئ واى شئ إلاّى.

لا وليس خفائى هو على وجه الدقة مسالة حادثة بيو كيميائية لبشرتى. إن هذا الخفاء الذى اشير إليه يحدث بسبب ميل غريب لاعين اولئك الذين احتك بهم. إنه مسالة تركيب اعينهم الداخلية، تلك الأعين التى يرون بها الواقع من خلال عيونهم الفيزيقية. إننى لست اشكو، ولا حتى احتج. فاحيانا من المفيد الا تُرى، ولو ان ذلك فى معظم الاحيان يفت فى الأعصاب. وعندئذ ايضا يرتطم بك دائما اولئك ذوو النظر الضعيف. او مرة اخرى، تشك دائما فيما إذا كنت موجوداً حقيقة. ونتساءل عما إذا لم تكن مجرد شبح فى عقول الآخرين. قل، شخص فى كابوس يحاول النائم ان يدمّره بكل ما أوتى من قوة. وعندما تشعر بذلك، تبدأ، بدافع من الشعور بالاستياء، فى الردّ على الناس بالارتطام بهم. ودعنى اعترف، إنك تشعر على ذلك النحو فى معظم الأوقات.

وتبرّحك الحاجة إلى أن تقنع نفسك بانك توجد فى العالم الواقعى، وإنك جزء من كل الصوت والقلق، وتضرب بقبضتيك وتسبّ وتقسم أن تجعلهم يرونك. وللأسف، قلّما تنجح.»

تلك كانت بضع فقرات من استهلال رواية «رجل خفى» «invisible Man»، وليس «الرجل الخفى» الاسم الشائع بين الكتاب العرب، للكاتب الافريقى الأمريكى **رالف إيليسون** Ralph Ellison الذى توفى يوم ١٦ إبريل فى شقته بمدينة نيويورك، عن عمر يناهز ثمانين عاماً.

ويقول ريتشارد ليونز، فى نعيه الذى نشرته صحيفة نيويورك تايمز فى اليوم التالى لوفاته، إن رواية **إيليسون** الجنينيّة«رجل خفى» التى كُتبت فى سبع سنوات ونشرتها دار راندوم هاوس سنة ١٩٥٢، وهى يوميات يقظة رجل أسود شاب على التمييز العنصرى ومعركته ضدّ رفض الأمريكيين أن يروه بمنأى عن خلفيته الإثنية، التى تُفضى بدورها إلى الإذلال وتبدّد الوهم.

وقد اعتبرت رواية «رجل خفى» واحدة من أهم الأعمال الروائية فى القرن العشرين، وقد قراها حتى الآن ملايين القراء، وأثّرت على عشرات الكتاب الشبان وأمنّت له مكانة بين أهم كتاب القرن العشرين الأمريكيين.

وقد نُشرت أيضاً على نطاق واسع كتابات **إيلسون** الأخرى، وتشمل قصصاً قصيرة ومقالات ومراجعات للكتب وأعمالاً نقدية، ومن بينها مجموعة نشرتها راندوم هاوس Random House سنة ١٩٦٤ تحت عنوان «ظلّ وفعل»، والمجموعة الثانية والأخيرة صدرت فى ١٩٨٦، (الذهاب إلى البقاع). ولكن **رالف إيليسون** توفى قبل أن تصدر روايته الثانية التى طال انتظارها، وعانى **إيليسون** نفسه فى سبيل كتابتها حتى اللحظة الأخيرة من حياته.

يقول محرّره **چو فوكس** إن الرواية الثانية موجودة. وهى طويلة للغاية. ولكنه لا يعرف اسمها ولا أنّها ليست حلقة متمّمة لروايته الأخرى «رجل خفىّ». وقد بدأ الرواية فى أواخر الخمسينات. وقد دُمّرت كتاباته الأولية فى حريق شبّ فى مسكنه بشمال ولاية نيويورك، وكان أثر هذا الحادث مروّعاً إلى حدّ أنه لم يستأنف كتابة الرواية إلاّ بعد مرور عدة سنوات.

ويقول **فوكس** إن **رالف إيليسون** كان قد أبلغه مؤخراً فقط أنه قد يسلّمنى الكتاب خلال وقت قريب. «وأنا أعرف أنه كان يعمل فى كتابة الرواية يومياً، ولكنه كان يجد صعوبة فيما كان يسميه «الانتقالات».

ولا يعرف **فوكس** ما إذا كانت الإشارة إلى الانتقالات فى أزمنة الرواية أو بين الفترات الزمنية التى كُتبت فيها والتى امتدّت ثلاثين عاما.

وقد حققت «رجل خفىّ» نجاحا فورياً رفعت المؤلف الجديد إلى مكانة الكتاب الكبار. واحتلت مكاناً فى قائمة الكتب الأوسع انتشاراً لمدة ١٦ أسبوعاً، وطبعت منها، منذ إصدار طبعتها الأولى، ملايين النسخ فى عدة طبعات. وتعد من الكتب الأساسية لأعمال الرواية الأمريكية التى تدرّس فى المدارس والجامعات.

وتحكى الرواية قصة شاب أسود مثالى لا يحمل اسماً يشبّ فى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مجتمع يفصل بين البيض والسود في الجنوب، يدرس في كلية خاصة بالسود وينتقل إلى نيويورك حيث يعمل بقضايا الحقوق المدنية ليتحول، وسط اللبس والعنف، إلى الخفاء. يقول «ليونز» Lyons إن مئات آلاف القراء شعروا بالوخز من عاطفة السطور الاستهلالية الجياشة المباشرة: -

«أنا رجل خفي. لا، لست شبحاً مثل تلك الأشباح التي سكنت جوانح إدجار آلان بو، ولست أحد مخلوقات أفلام هوليوودكم. أنني رجل ذو روح، من لحم وعظم، وألياف وسوائل - بل يمكن القول إني أمتلك عقلاً. إنني خفيّ، هل تفهم، لمجرد أن الناس يرفضون أن يروني.»

وبعد ذلك بـ ٥٧٢ صفحة يتحول الراوي مجهول الاسم إلى ناطق باسم جميع الأجناس عندما يسأل في آخر سطر في الكتاب: «من ذا الذي يعرف أنني أتحدث باسمكم على ذبذبات أقل انخفاضاً؟»

وُلد رالف والدو إليسون سنة ١٩١٤ في مدينة أوكلاهوما وقد درس ليصبح موسيقياً. وقد تخصص في علوم الموسيقى في معهد تسكيجي، وعندما جاء إلى نيويورك سنة ١٩٣٦، كان يعتزم أن يواصل دراسة الموسيقى وفنّ النحت. ومن بين الوظائف التي قام بها قبل أن يحترف الكتابة، وظيفة عازف بوق - ترومبت - والذي بدأ يعزف عليه في سن الثامنة. واشترك في فريق الموسيقى بمدرسته الثانوية.

ويتحدث إليسون، في مقابلة هامة أجراها معه الكاتب ريتشارد ستيرن لمجلة شيكاجو الأدبية التي نشرتها في شتاء ١٩٦١، عن ولعه المبكر بالموسيقى، فيحكي أن أمه التي كانت تخدم في بيوت البيض الموسرين كانت تحمل إلى البيت الأشياء التي كانت تلك الأسر تريد التخلّص منها، من بينها الكتب القديمة التي وجهته إلى القراءة وتذوّق الموسيقى برغم ظروفه التي لم تكن تسمح بذلك.

يقول إليسون:.. أردت أن أصبح مؤلفاً موسيقياً وليس مؤلف موسيقى الچاز. والمدهش أني أردت أن أؤلف سيمفونيات «فقد كنت أستمع دائما إلى الموسيقى. وبقدر ما تسعفني الذاكرة، كنت أشعر برغبة في أن أبدع. ولا أستطيع أن أتذكر متى أردت أول مرة أن أعزف الچاز أو أن أكتب موسيقى كلاسكية. ولا أستطيع أن أتذكر وقتاً لم أرد فيه أن أعمل شيئاً، سواء كان ذلك راديو من أنبوب واحد صغير أو طاقم كريستال أو لُعبى الخاصة. وكان ذلك جزءاً من الحيّ السكنى الذي قضيت فيه معظم طفولتي. (ويقصد الأحياء التي كانت أمه تخدم فيها واختلاطه وقتئذ بأطفال بعض الأسر البيضاء).

وحتى لايساء فهم هذا الميل على إنه إنكار لتراث فن أسود محض هو موسيقى **الچاز**، يقول **إليسون**.. **إن ما يساء فهمه غالباً اليوم هو انه لم يكن هناك دائما ذلك الفصل بين طموحات موسيقى الچاز ومعايير الموسيقى الكلاسية لقد كان الغرض هو أن أتقن كلا التقليدين؛ ففي المدرسة فرضت علينا**

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الكلاسيات من جميع الجوانب وإذا رقصت، وإذا شاركت فى الحياة الاجتماعية للشباب، كان لا مفرّ من الچاز لقد كان يحيط بك من كلّ مكان. فإذا كنت موسيقياً تحدّتك اصواته والتكنيكات اللازمة لإصدار هذه الأصوات.

وفى الواقع، لقد كنا نُعجب بفنانى جاز من أمثال وولتر بيدج وعازف الترومبت إيكى لورانس من دون الموسيقيين المحليين الآخرين لأنهم برغم عزفهم دائما مع فرق الجاز، كان فى وسعهم أن يذهبوا إلى أىّ مسرح ويعزفوا اية نوتات توضع امامهم . وامثال لورانس وبيدج . وكان هناك كثيرون منهم . درسوا فى الكونسرفتوار وكانوا يمتلكون خبرة غنية بالجاز، ومن ثمّ لم يشعروا بالحاجة ليجرّوا خطاً بين التقليديين».

وعن الفارق بين الچاز والموسيقى الكلاسية يقول رالف إيليسون: « كان الچاز جزءاً كبيراً من اسلوب حياتنا ككلّ حتى انه لم يتغلغل فى محاولاتنا لعزف الموسيقى الكلاسية فحسب، بل فى اشكال النشاطات التى لا ترتبط عادة به: فى السير وفى مباريات كرة القدم؛ حيث اصبح منذ ذلك الحين ملمحاً ثابتاً مالوفا. لقد كُتب الكثير عن دور الجاز فى نوع معّين من الخطو الجنائزى الزنجى ولكنه تحوّل فى أوكلاهوما إلى تدريب عسكرى.

كان هناك عدد كبير من المحاربين القدماء الزنوج من الحرب الأسبانية الأمريكية الذين ولعوا بتعليم الصبية الأصغر سناً اشكالاً معقدة من التدريب العسكرى، وفى امسيات الصيف الحارة، كنا نقضى ساعات بملاعب مدرسة بريانت Bryant (غطتها الآن آبار البترول) نتعلم تنفيد الأوامر التى يصيح بها فينا أساتذة التدريب المتحمسون.

وعندما ما كُنا نتفنن الأنساق يتخللها الإحساس بالجاز ولا يقنع احد حتى نقص «السوينج» إن هؤلاء الرجال الذين علّمونا ارتفعوا بالعلم العسكرى إلى مستوى شكل شعبى، رقصة تقريباً وكان الجاز روحها.

ويستطرد إيليسون قائلاً: «ومن ناحية اخرى اصبحت عضواً بفرقة المدرسة الموسيقية وكنت فى الصف الثامن، وكنا نعزف الموسيقى العسكرية والمارشات الكلاسية ومؤلفات سيمفونية وافتتاحيات ومقتطفات من الأوبرا وخلافه. وكنا نؤدى اغنيات دينية كلاسية وروحانيات زنجية.» ثم يقول:« وفى الوقت نفسه كنت أشعر بنفس التشوق ونفس المشاعر ونفس الاحتياجات إلى اشكال أخرى من التسامى والتحقق التى استطعت أن اربطها فقط بالموسيقى الكلاسية. وقد سمعتها فى اعمال بيتهوفن وفى اعمال شومان. وتعودت على أن اسمعها فى فاجنر . إنه بالفعل مؤلف الشباب، وبصفة خاصة عضو فرقة موسيقية شاب لديه الكثير من الأعمال النحاسية. لقد كنت دائما عازف بوق .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ترومبت ـ لذا كنت استمع دائما إلى أولئك المؤلفين الموسيقيين الذين استخدموا أكثر من غيرهم أعلى صوت للآلات النحاسية.

ويتحدّث رالف إيليسون بالتفصيل وبإطناب عن دراسته وتحصيله للعلوم الموسيقية متغلباً على إمكانياته المادية المتواضعة. ويحكى كيف تتلمذ على يد د. لودڤيج هوبسترتب قائد الاوركسترا الألمانى صاحب الفضل فى إنشاء أوركسترا أوكلاهوما السيمفونى فى نظير قيامه بتقليم نجيل حديقته ولم يكتف المايسترو بتدريسه الترومبت ولكنه، كما يقول، علّمه كل ما كان يتعلق بالموسيقى، ومن بينها التوزيع الموسيقى: ـ

« لقد كانت معظم هذه الأشياء فى ذهنى ولكنّه جعلها جميعاً منطقية تماماً، والأفضل من ذلك، انه علمنى كيف اتصدّى لهذه الأشياء التى كنت انشدها حتى استطعت أن استخلص السرّ واستحوذ عليها. وبدأت أشعر، نعم، أنك إذا اردت هذه الأشياء واتقنت التكنيك، يمكنك أن تحصل عليها ويمكنك أن تجعلها ملكك الخاص. وبدأت أدرك، بقول آخر، أن كل ما كان يحول بينى وبين كتابة سيمفونيات لم يكن مجرد مسالة حقوق مدنية ـ حتى برغم أن نضال الحقوق المدنية كان حقيقياً تماماً. وفى ذلك الوقت كانت أمّى يُلقى بها فى السجن يوماً بعد الآخر لانتهاك قانون تقسيم الأحياء السكنية (على أساس الفصل العنصرى) لاستئجار مسكن فى مبنى يقع فى منطقة قرر الحاكم ألفافا بيل موري أن يُمنع من سكناها السود.»

وقد يعجب المرء كيف يتحوّل رجل مثل رالف إيليسون تعلّق بالموسيقى منذ نعومة أظافره هذا التعلق، واستطاع بعد لأى وتفان فى الدراسة والتحصيل أن يدرسها دراسة أكاديمية؛ إلى كتابة الرواية والتخلّى نهائياً عن حلمه الذى صحبه فى سنوات صباه وشبابه أن يعْزف موسيقى الجاز ويكتب سيمفونيات.

وكما لعبت الصدفة دوراً هاماً فى تكوين ميله إلى سبر عالم الموسيقى الساحر الذى قطع فيه خطوات لا يمكن الاستهانة بها، من حيث التحصيل والتدريب على الأقل، عصفت الصدفة بحلم الصبا والشباب، ووضعته على أعتاب المجد الأدبى الذى تحقق بعمل روائى واحد.

لم يترك رالف إيليسون الموسيقى فجأة. فبينما كان لا يزال يمارس التدريب على التأليف الموسيقى تحت إشراف والينجفورد ريجر اضطر إلى قطع دراسته لإجراء عملية استئصال «اللوز». وتبين أنه كان يعانى من حالة التهاب مزمن تسبّب فى كثير من المتاعب.

وفى الوقت الذى حاول فيه أن يستأنف دراسته توفيت أمه فى أوهايو فغادر نيويورك لفترة طويلة. وخلال هذه الفترة بدأ يجرّب أن يكتب بجدّية، وكان ذلك هو نقطة التحوّل:

«اتذكّر بجلاء شديد أن ريتشارد رايت كان قد جاء إلى نيويورك منذ قليل وكان يحرّر مجلة صغيرة. وقد قرات قصيدة له أعجبت بها وعندما تعارفنا من خلال صديق مشترك اقترح

أن أحاول أن أكتب مراجعة لرواية لمجلته. وقد قُبلت مراجعتي ونُشرت وهكذا وقعت في الأسر.»

لم يكن رايت Wright قد كتب في ذلك الوقت «ابن البلد» Native Son. وكان قد أصدر « أطفال العم توم» التي كانت البداية الحقيقية لشهرته، وكان يعمل بالفعل في كتابة **«ابن البلد».**

ويعترف **إيليسون** أنه كان مأخوذاً بمراقبة عملية الإبداع؛ حيث كان **رايت** يطلعه على مسودات فصول روايته أثناء كتابتها أولاً بأول.

يقول إنه لم يكن يفهم تماماً ما الذي كان يجري، ولكنه في ذلك الوقت كان يتحدّث كثيراً مع **رايت** الذي كان واعياً تماما بالتكنيك.

ولم يكن يتحدث عنه من حيث الألغاز ولكن كمعرفة بالكتاب، وكان يقول له عليك أن تقرأ كذا وكذا. وعليك أن تتعلم كيف تكتب بوعي. وينبغي أن تدرس كيف يحقق **كونراد وجويس ودوستويفسكي** تأثيراتهم . وقد قاده إلى **هنري جيمس** وإلى مقدمات **كونراد**، وما إلى ذلك.

ولكنه في ذلك الوقت المبكر كان يدرك أن مشاعره الخاصة تجاه العالم وتجاه الحياة، كانت مختلفة، ولكن هذا الاختلاف لم يكن موضع تساؤل. **«فقد كان رايت يعرف ماذا كان يمثّل، وما الذي كان يريد أن يكتبه، بينما لم أكن حتى قد اكتشفت نفسي. وكنت أعرف فقط أن ما كنت أريد أن أعبّر عنه لن يكون تقليدا لما كان يكتبه».**

وعن الخلاف الذي استشعره في نظرة كل منهما إلى العالم، يؤكد إيليسون أنه لم يحكم على كتابة ريتشارد رايت بطريقة واعية؛ **«لكنني أعتقد أنني أشعر أن الحياة أكثر تعقيدا، وأن خلفيّتي جعلتني على وعي بمجال إمكانية أوسع. إن معرفتي برايت نفسه وببعض ما كان يفعله أزادت هذا الإحساس بالممكن. كما أني أعتقد أني كنت أقلّ اهتماما بتفسير أيديولوجي للتجربة الزنجية. ومع كل اهتمامي بالموسيقى، كنت عاشقا للأدب لسنوات وسنوات . إذا كان في وسع كاتب أن يدلي بهذا الاعتراف. لقد قرأت كل شئ ولا بدّ أني قرأت الحكايات الخرافية حتى بلغت ١٣ سنة، وكانت دائما تأسرني القيمة السحرية للكتابة، وشعرها. وعندما بدأت اكتشف المزيد إلى حد ما، عما كنت أريد أن أعبرّ عنه، شعرت أن رايت كان مغرقا في الالتزام بالأيديولوجية . برغم أني كنت أيضا أريد كثيراً من الأشياء نفسها لأهالينا. ويمكنك أن تقول إني كنت أقلّ عنه كثيراً كداعية اجتماعي. ولكني أعتقد أن ذلك يرجع أساساً إلى وجود اختلاف في مفاهيمنا عن الفرد.»**

ومع ذلك يؤكد **إيليسون** أنه كان يريد منذ الوهلة الأولى أن يكتب عن التجربة الزنجية الأمريكية. وأنه كان يشك في أن الشئ الهام والشئ المميز كان يكمن في منظور رؤية الكاتب لهذه التجربة. ولكنه يأسف لأن كثيرا من الزنوج كانوا يحاولون أن يحددوا محنتهم الخاصة بمصطلحات سوسيولوجية صرفة، الأمر الذي وصفه بضيق النظر، **«لقد قبل كثيرون منا التفسير الإحصائي لحياتنا، ولم نقدّر أو**

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

نحدّد جانبا كبيرا من الاشياء التى تجعلنا مصدر قوة معنوية لأمريكا».

أما كيف فكر إيليسون فى موضوع روايته، وما إذا كان يشعر قبل الإقبال على الكتابة أن لديه فكرة خاصة يريد التعبير عنها، فهو يقول: «فى بعض الأحيان يخالج المرء إحساس برسالة وحتى قبل أن تكون على وعى بها؛ تشعر أنك مطالب باداء عمل ولكنك مثل السائر أثناء النوم تبحث عن شئ ما وعندما تقع عليه تصحو من النوم لتكتشف أن الوكالة التى اناطت بك هذه الرسالة منذ وقت بعيد، فى وقت لم تفهم فيه الرسالة فهما جيدا، يمكن أن تتحقق وهكذا، بينما لم تبدُ هناك علاقة ما بين رغبتى فى أن اكتب رواية وبين إصرار امى، منذ كنت صبيا صغيرا، على أن امل جماعتنا لا يعتمد على الزنوج الأكبر سنا، ولكن على الشباب علىّ أنا، تغلغل هذا الإحساس بالالتزام إلى عملى مباشرة. وبطبيعة الحال، هناك مسائل جدّ معقدة، لأنى لا ارغب فى أن اكتب بروباجندا.

وبدلاً من ذلك، شعرت باهمية أن اسبر المجال الكامل للإنسانية الزنجية الامريكية. وأن أؤكد تلك القيم التى تتجاوز أهميتها مسألة الفصل العنصرى، أو اقتصاديات ظروف العبودية السابقة. لقد كان الالتزام دائما هناك، وهناك الكثير مما يحتاج إلى التاكيد.»

وحين يوجه ريتشارد ستيرن هذا السؤال: وصف احدهم حالة ادبية بانها حالة تُحيى ذكرى ما يشعر الإنسان انه زائل أو مهدّد بالزوال. فهل تشعر أن عملك يمكن أن يكون إحياء لذكرى قيم آيلة للزوال كما كتبت عنها؟

ولاينكر رالف إيليسون أن هذا هو مايشعر به وإن كان لا يعرف على وجه اليقين إلى أىّ مدى كان يعنى ذلك أثناء الكتابة.

«عندما بدات اكتب رجل خفى» كنت اقرأ كتاب لورد راجلان (البطل) الذى تناول فيه شخصيات تاريخية واسطورة مفادها أن القادة الزنوج، فى المواقف الصعبة، لم يمثلوا المجتمع الزنجى. وقد مثلوا؛ إلى جانب مصالحهم الخاصة، العمل الخيرى الأبيض والسياسيين البيض ومصالح الأعمال وخلافه. وكان ذلك بمثابة طريقة غير نزيهة للنظر فى الموضوع، ربما، ولكن ظل هناك شئ ما ناقصاً، شئ يجرى تصحيحه الآن فقط. ويبدو لى انهم لم يعترفوا بمسؤولية نهائية نحو المجتمع الزنجى عن افعالهم وقد انطوت ادوارهم على افعال خيانة دائمة. وقد ادّى ذلك إلى حدوث شرخ مؤلم، شرخ مزمن بين قيمهم وقيم أولئك الذين كان يُفترض انهم يمثلونهم. ومن الإنصاف القول أن محنة الزنوج فى الولايات المتحدة حوّلت هؤلاء القادة بصورة آلية إلى اشخاص عاجزين - حتى ادركوا أن مصدر قوتهم هو الحقيقى - الذى يكمن، كما ادرك مارتن لوثر كينج، فى قدرة الزنجى على أن يعانى حتى الموت من أجل تحقيق معتقداته».

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ويؤمن **إيليسون** بأن هناك قيمة، أيا كانت، فى الحياة الزنجية وهى، فى مختلف الظروف والأحوال تراث أمريكى ومن ثمّ ينبغى المحافظة عليها. ويؤكد أنه لايريد أن يرى تلك القيم التى يمكن أن يحتفل بها فى الكتابة الروائية على أساس أنها لاتوجد إلا من خلال الرعب، ولكنها فى نظره نتيجة لمواجهة **تراچيكوميدية** للحياة.

وهو يؤمن، نتيجة لذلك، بأن الفن احتفال بالحياة حتى عندما تمتد الحياة إلى الموت وأن الظروف **السوسيولوچية** التى تسببت فى الكثير من الشقاء فى الحياة الزنجية ليست بالضرورة هى العوامل الوحيدة إلى أفرزت القيم التى يرى ضرورة المحافظة عليها. كما يؤمن بالتنوع ويعتقد أن موت الولايات المتحدة الحقيقى سيتحقق عندما يصبح كل شخص مثل الآخر.

وسواء كان **إيليسون** يعى هذه الأفكار والمعتقدات فى أثناء كتابة «**رجل خفى**» أو أنها لم تتبلور فى ذهنه الاّ بعد أن فرغ من كتابة الرواية، فالمؤكد أنها كانت على الأقل بمثابة الإرهاصة الأولى لاختيار الكلمة المكتوبة خامة للتعبير عن مكنونات نفسه وحسّه.

ويؤكد **هنرى لويس جيتس**، رئيس قسم الدراسات الأفرو أمريكية بجامعة **هارڤارد** هذه الملاحظة إذ يقول «**قلة من الكتاب فى أى تقليد هم الذين يخلقون استعارة مسؤولة عن الحالة السياسية لجماعة من الناس** وكذلك الحالة الإنسانية. وقد خلق إيليسون روايته العالمية هذه حقا بالغوص عميقاً، أعمق من أىّ أحد قبله، فى مجال الثقافة الافريقية الأمريكية الأشمل: الموسيقى والفن والفولكلور وتقاليد الحكاية، مؤكدا على الدعابة. إنها (يقصد رواية - رجل خفى) موسوعة للثقافة السوداء.»

ويقدر دهشة الوسط الأدبى الأمريكى لنجاح هذا العمل الأوّل الذى رفع صاحبه فى الحال إلى مكانة كتاب أمريكا الكلاسيين، لم يخف هذا الوسط، وبصفة خاصة الوسط الاكاديمى، دهشته لوفاة رالف **إيليسون**، وعمره ثمانون عاماً، قبل أن ينتهى من كتابة روايته الثانية، أو قبل تسليمها للناشر.

ولكن الوسط الأدبى ما برح يتحدّث عن هذا العمل الثانى، بعد مرور ٤٢ سنة على صدور «**رجل خفى**»، وكأنه يتحدّث عن رواية «خفية» أيضاً. والدليل الوحيد على هذا العمل شهادات أصدقاء الكاتب الذين لم يروا بأعينهم المخطوطة كاملة. وكان **إيليسون** فى حياته يتهرّب من الرد على أسئلة محاوريه عن روايته الثانية.

ويقول «**چو فوكس**، المحرّر بدار النشر «راندوم هاوس» الذى اختص بأعمال **إيليسون** أنه كان قبيل وفاته يعمل فيها يومياً وكان على وشك إكمالها. وقد أصبح مصير هذا العمل الآن فى يدى أرملته **فانى** Fanny.

ويؤكد **فوكس** أن الكاتب كان يعمل فى الرواية وكان يرفض أن يتحدّث عنها أو يشعر بأى إحساس بالضغط: «**وكان قد ابلغنى يوم السابع من مارس أنه سيسلمها لى خلال وقت قريب جداً. وقد شعرت أنها كانت منتهية تقريباً. ولم اسال اى سؤال/ وإن كنت اتمنى ذلك.**»

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وإلى جانب الأرملة، كان **جون كالاهان**، صديق **إيليسون** خلال السنوات الست عشرة الأخيرة، وعميد كلية الفنون والعلوم الإنسانية ببورتلاند أقرب أصدقائه إلى الرواية الناقصة. وهو يؤمن أنها لن تكون مجرّد مخطوطة يحتفظ بها في مكتبه. ولكنها شئ آخر تماما. وهذا «الشئ» بالنسبة لقراء «رجل خفيّ» حقيق بالأمل. وهو ينطوى على إمكان وجود عمل روائى يرقى إلى مستوى «رجل خفى» وربما يبزّه.

ويضيف كالاهان: «في ضوء قراءتى/ إذا كانت «رجل خفى» تُشبّه برواية «بورتريه الفنان» لجيمس جويس، يمكن أن تكون الرواية التى عكف على كتابتها بمثابة «أوليسيس» الخاصة به. إنها نسيج من جميع أنواع الأصوات، وليست مجرد أصوات التراث الأسود، بل أصوات بيضاء أيضاً: شتى أنواع الأصوات الأمريكية».

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ص . ح

البريسترويكا الأمريكية

تطرح مسرحية (بريسترويكا Prestroika) التى تعرض الآن على خشبة المسرح القومى الملكى فى لندن، وهى الجزء الثانى من ملحمة **تونى كوشتر** العصرية (الملائكة فى أمريكا Angles in America) والتى سبق أن قدمنا للقراء جزءها الأول الذى يحمل عنوان (مقتربات الفية Millenniem Approaches) قضايا الواقع الأمريكى على ضوء عملية المراجعة القومية الشاملة التى قام بها **جورباتشوف** فى الاتحاد السوفيتى. ولهذا كان استخدامها لشعار **جورباتشوف** الأثير «بريسترويكا» أو «إعادة البناء والتقييم» عنوانا لها فى محاولة منها للقيام بمراجعة درامية وضميرية لقضايا الواقع الأمريكى بنفس الجراة الجذرية التى يعتقد المؤلف أن **جورباتشوف** تعامل بها مع الواقع السوفيتى.

وتلجأ المسرحية التى تقترب من الساعات الأربع طولا إلى نفس بنية المشاهد المتزامنة التى لا تعتمد على نمو خط درامى واحد، وإنما على تطوير عدة خطوط متزامنة وإدارة جدل خلاق بينها بصورة تساهم فى تركيز كل منها وتعميق دلالاته وإيحاءاته، وقد تخففت (بريسترويكا) من مهمة تقديم الشخصيات وبلورة خلفياتها الاجتماعية والموقفية، فقد نهضت بذلك العبء المسرحية الأولى، التى تفترض هذه المسرحية معرفة المشاهد بها، بل وبكثير من تفاصيل الحدث الدرامى الدقيقة فيها. كما أن هذه المسرحية الجديدة، وقد تحللت من تقديم الشخصيات أو البحث فى خلفياتها الاجتماعية والنفسية والتاريخية تركز على الدخول بهم فى عملية التشريع المتزامن للمجتمع الأمريكى المعاصر، وهى لذلك من مسرحيات الأفكار المجردة والجدل الفكرى الساخن أكثر منها من مسرحيات الأحداث والشخصيات ، صحيح أن الأفكار لا يمكن التعبير

عنهـا بنجـاح فى المسـرح دون تحويلها إلى أحداث ووقائع درامية، إلا انه يمكننا مع ذلك التمـيـيـز بوضـوح بين مسرحية تنحو إلى مناقشة مجموعة من الأفكار، وتطرح هذه المناقـشـة على السطح ، وبين أخـرى تخـفى رؤاها الفكرية فى طوايا معـالجـتـها للشـخـصيـات والأحداث ، ومسرحيتنا هذه من النوع الأول، وتستخدم المسرحية فى جدلها الفكرى حول حاضر المجتمع الأمريكى الذى يعانى فى تصورها من مجموعة من الأدواء ليس مرض الإيدز إلا نوعا من التجلى العضوى لها؛ أسلوب الطرح المتزامن للقضايا على الأصعدة الثلاثة الرئيسية فيها: وهى الصعيد السياسى والتاريخى، والصعيد القيمى والدينى، والصعيد الفكرى والاجتماعى . ولأن الجدل فى هذه المجالات الثلاثة يعتمد على معـرفـة وثيـقـة بخلفـيـة الأحداث والشخصيات التى طرحتها (ملائكة فى أمريكا) فى قسمها الأول فقد أعاد المسرح القومى الملكى عرض المسرحـيـة الأولى من هذه الثنائية الطويلة من جـديد ، حـتى يتـيح للمشاهد الذى فاته عرض (مقتربات الفية) فى حينه، أن يشاهده الآن قبل مشاهدة (بريسترويكا) التى تتناوب العرض مـعـها، والتى تعتمـد على نفس طاقم الممـثلين ، والمخـرج ومصمم المناظر والموسيقى أنفسهم .

وهذا أمـر ضـرورى إذ تعـمـد المسـرحـيـة الثـانيـة إلى الدخـول بالشخصيات التى صاغت المسرحية الأولى مـلامـحـها الاجـتـمـاعـيـة والنفـسـيـة وتواريخـهـا الفـردية المشـتـركـة والمتداخلة فى مـعـمـعـة السنوات الخمس الأخيرة من حياة أمريكا ومن حياة مجموعة ممارسى الجنس المثلى التى تهتم المسرحية بدراسة حالتهم باعتبارها تجليا للواقع الأمريكى المعاصر وإشارة على كل ما فيه من تناقضات . فزمن المسرحية هو زمن الخروج من إهاب الريجـانيـة دون التـخلى عن قيمهاالمحافظة وأساسها الرجعى وهو زمن الخـروج من التـصنع والسـرية إلى مـواجـهـة النفس ومواجهة الحقيقة. فلم يعد ثمة مناص أمـام روى كـون، بطل المسرحية الماركثى القديم، من إعلان الحـقـيـقـة لنفسـه وللآخرين معـاً والتسليم بأنه مصاب بالإيدز بعد أن كان يهدد طبيبه بأنه سيدمر مستقبله إن فضح حقـيـقـة إصابتـه بمرض الإيدز للعـالم الخـارجى، ها هو يستخدم ما تبقى له من نفوذ لدخول «المعهد القومى للصحة» حتى يجرب عليه العلاج التجريبى المكلف AZT بالمجان . لكن المسرحية لا تبدأ بهذا الاعـتـراف الذى يبلور التـحـول الأسـاسى فى مـوقف أحد أبطالها عما تمسك به فى المسرحية السابقة، وإنما بخطبة دالة مـهـمـة هى خطبة العنوان، أو خطبة المؤلف فيما أرى، لمن تسميه آخر البلاشفة، وهو عجوز روسى، لم يظهـر فى المسـرحـيـة السابقة ولا يظهر فى هذه المسرحية بعد هذا المشهد الافتتاحى . تختار له المسرحية اسما دالا هو Aleksii Antedilluvianovich Prelapsaria-nov ، وتصر على تقديمه به كاملا حـتى لا تفـوتنا دلالته المهـمـة ، لأنه اسم مـركب يخـتـار اسـمـا روسـيـا شـائعا هو اليكسى، ويعـقـبـه باسم مشتق من الكلمة الإنجليزية Ante-dilluvian التى تعنى عـتـيـق أو مـتـمسك بالقـديم أو سـابق لعـهـد الطوفـان وقـد ربط بهـا اللاحـقـة الروسـيـة vich أى ابن. أمـا الاسم الأخير فإنه هو الآخر مستقى من الكلمة الإنجليزية Prelapse أى ما قـبل الانحـدار أو الانتكاس أو الارتداد عن الطريق القويم .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ولا ينفصل اسم هذه الشخصية الافتتاحية بدلالاته المتراكبة كآخر البلاشفة من ناحية، وآخر المؤمنين بالماضى العتيق وقد آل إلى زوال من ناحية أخرى عما تطرحه من آراء فى البريسترويكا التى تداهمه كالصاعقة، ومع ذلك فإنه وإن كان يقبلها موضوعا، لكنه يرفضها شكلا، أى أنه يقبل إعادة النظر وإعادة التقييم باعتبارهما جزءا أساسيا فى الحياة، فإنه يرفض أن تتحول هذه العملية المهمة إلى تخل عن الرؤى القديمة دون بلورة بديل مقبول لها، أو رؤى أفضل منها. ولأنه عاجز عن صياغة هذا البديل أو حتى إدراك طبيعته وهى تتخلق فى رحم الواقع، فإنه يبدو لنا فى دفاعه عن الماضى صوتا طالعا من ظلمات عهد سحيق لا نملك القبول به ولا نستطيع مواجهة أهواله. وهو يفسر لنا من خلال خطبته التمهيدية تلك معنى البريسترويكا، وسطوة الرؤى القديمة إزاء نزعات التغيير التى لم تبلور برنامجها البديل بعد. كما أنه يقدم لنا موقفا سنتعرف على عدد من تنويعاته فى المسرحية فى شكل البلاشفة الأمريكيين من روى كون وحتى المورمون فى تمسكهم بالرؤى والتصورات القديمة بينما العالم يتغير من حولهم بخطوات فساح. ولكنهم وقد انطبعت اليات الماضى فى اعماقهم عاجزون عن رؤية التغيير وهو يدور أمام أعينهم ، فالمسرحية فى مستوى من مستوياتها تحاول سبر أغوار اليات العمى التى تمنع الإنسان من رؤية قطاعات من الواقع، أو التعرف على اتجاه حركته، أو حتى حقيقة الشخصيات التى يتعامل معها، وكيف أن هذه الآليات فاعلة حتى فى أكثر العلاقات حميمية فى المجتمع الأمريكى، بين الزوج وزوجته أو بين الحبيب وحبيبه، هذا علاوة على أن المسرحية تطرح من خلال هذه المقدمة الافتتاحية ضرورة المقارنة بين التغيير الذى جلبته البريسترويكا على الاتحاد السوفيتى، مهما كانت سلبياته ، والتمسك بالرؤى القديمة التى اعتصمت بها الولايات المتحدة إزاء رياح التغيير العاصفة التى تجتاح العالم كله، وتكشف عن كيفية استفادة الرجعية المحافظة من هذا التمسك لصد رياح التغيير داخل الولايات المتحدة ذاتها .

ونتعرف على حقيقة هذه المقارنة المضمرة فى المسرحية لا من خلال أى إشارة إلى التعارض بين ما يدور فى البلدين، فهذا ليس هدف المسرحية ولا هو موضوعها، ولكن من خلال ترجيع أصداء العنوان فى تلك الافتتاحية التمهيدية من ناحية، ومن خلال تطور الأحداث وتركيزها الكامل على كشف التيارات التحتية الفاعلة فى المجتمع الأمريكى من ناحية أخرى، فالمسرحية تدير أحداثها فى فضاء التقاطع بين السياسة والأخلاق والتاريخ والعقيدة، وتحاول أن تحقق من خلال شخصياتها المتنوعة نوعا من المسح الدرامى الشامل للواقع الأمريكى المعاصر، طارحة فى هذا المجال بعض الأسئلة الحرجة حول وضع الأقليات فيه، لا الأقليات المضطهدة وحدها من السود وممارسى الجنس المثلى : وإنما الاقليات المتحققة أيضا من اليهود فالبرغم من أن كاتب المسرحية نفسه يهودى وممارس للجنس المثلى، إلا أن هذا لم يمنعه من كشف مساوىء بنى جلدته وهو بهم أدرى لأن النمطين اليهوديين فى المسرحية روى كون ولويس هما من الأنماط البشرية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

السيئة إلى إلى أقصى حد والتى تتمركز حول ذواتها وقد جعلت شعارها أنا و من بعدى الطوفان فتاريخ الأول مترع بالبشاعات، ملئ بالرياء والخداع الذى اعتاده ولا يستطيع أن يسلوه حتى أنه وهو على فراش الموت لا يريد الاعتراف بما اقترفت يداه بل ويواصل التمويه على مساعده والمورمونى ويثور عليه عندما يعرف أنه يمارس اللواط ويطالبه بالتخلى عن ذلك والعودة لزوجته فورا وبدلا من الاعتراف له ولنفسه بحقيقة أمره، فإنه يواصل الكذب والتمويه على الحقائق وهو من هذه الناحية يعد مثالا للبلشفى الأخير الذى يعتصم بمعتقداته الجامدة مهما تبين له تخلفها وزيفها فهو لا يتنازل عن نفاقه فى إخفاء نزعته الجنسية وكذبه على نفسه، ولا عن محاولته لإظهار أنه سوى أمام جوزيف بيت، وتوبيخه على ممارسته للجنس المثلى بدلا من التعاطف معه.

أما الثانى **لويس إبرونسون** فقد تخلى عن صديقه برايز والتر بمجرد أن علم بإصابته بالإيدز ، وأقام علاقة إشكالية مع جوزيف بيت دون أن يعرفه على حقيقته هو الآخر ، ولأنه تخلى عن صديقه نجاةً بنفسه من الطوفان، فإنه لا يدرك أنه قد تخلى بذلك عن قيمه ومثله، وأنه قد انغمس دون أن يدرى فى معسكر الأعداء، وعاشر معاون روى كون الذى يذدريه ويحتقر كل ما يمثله من نفاق ورجعية، وها هو يعانى فى هذه المسرحية من تقريع الذات ومن الرغبة فى العودة مرة أخرى إلى حبيبه الذى تخلى عنه، ويتصل ببلايز، الصديق الزنجى القديم ، عله يعرف منه أخبار برايز. لكن بلايز نفسه لا يكن له الاحترام، لأنه يعرفه على حقيقته، ويدرك أن عودته تلك ليست بدافع التكفير الخالص عن خطاياه، أو إدراك فساد مسلكه القديم ، وإنما بدافع أنانى بحت . فقد بدأت علاقته بجوزيف بيت فى التخثر، لأنه لم تعد تمثل له كيهودى ما قدمته له علاقته ببرايز من قبول الأغلبية البروتستانتية الأنجلوساكسونية له، وأخذ على هذا المستوى الرمزى يفتقر إلى هذا القبول الذى تزداد حاجته له كلما ازدادت عزلته عن الأغلبية بسبب خياره الجنسى، وخياره الاجتماعى بإقامة علاقة مع مورمونى من الأقليات هو الآخر من ناحية ثانية، وبسبب عزلته النسبية عن جماعته اليهودية لخياره الجنسى من ناحية ثالثة .

أما بلايز الذى يعمل ممرضا فى «**المعهد القومى للصحة**» ، الذى أودع به روى كون، فإنه يحاول هو الآخر أن يبحث لنفسه عن خلاص، ولكن دون الإغراق فى مباءة الأنانية، بل إنه الوحيد الذى يجد خلاصه فى تحقيق نوع من العدل المفقود، ومعاونة من يحتاجون إلى الرعاية ، ويدرك بلايز أن كون يتمتع بالعلاج التجريبى بعقارAZT المكلف؛ ليس لأنه يستحقه، ولكن لأنه استخدم نفوذه القديم للحصول عليه، ولذلك فإنه يستخدم معه نفس أسلوب الابتزاز الذى برع روى كون فى الحصول على بعض زجاجات هذا العقار لتزويد صديقه القديم برايز بها، وهو يعرف أيضاً أن برايز لا يريد رؤية لويس ناهيك عن العودة إليه. فقد شفت روح بابر مع تقدم المرض، وبعد أن ظهر له الملاك عدة مرات، وطالبه بأن يحمل رسالته؛ رسالة المعاناة والرغبة فى التغيير، وملاك المسرحية المجنح الذى يظهر فى البداية مرتديا البياض ثم يعود بعد ذلك فى لباس أسود هو ملاك **يعقوب** القديم الذى صارعه، وهو ملاك **جون سميث** مؤسس ديانة المورمون الذى برهن من خلاله على

إنسانية الرب، وهو فى الوقت نفسه، وخاصة فى تجلياته الأخيرة ملاك الموت الذى يحوم حوله باستمرار مع تفاقم مرضه، لكنه فى كل هذه التبديات جميعا يمثل روح المجتمع الأمريكى الجوهرية التى تركز على الأنا الفوية وتعبدها وتتفانى فيها. لأنه لا يظهر إلا مرددا أنا أنا أنا ثلاث مرات، وكأن هذه الأنا المثلثة هى اسمه الطقسى الذى يفرض بسطوتها سلطانه، أو هى ثالوثه المقدس الذى استعاض به عن الثالوث المسيحى التقليدى، ويصر الملاك على أن يقدم لبراير كتابه، أى رسالته التى عليه أن يطرحها على مجتمعه، ومع أن براير يرفض هذه الرسالة، ويحاول أن يرد الكتاب للملاك، إلا أنه يمارسها فى مستوى ما من مستويات المسرحية، وهى رسالة المصارحة ومواجهة الواقع والتخلى عن تلك الفردية المطلقة التى لا تشكل أى نوع من الخلاص، وإنما تمثل الغوص المستمر فى فدافد الإحساس بالذنب.

ولأن الموت من العناصر الأساسية الرازخة فى هذه المسرحية فإنها تتحرك بخطوط أحداثها المتزامنة بين زمن الحاضر وزمن الموت: زمن العالم الآخر. وتمزج بين الحاضر وأشباح الماضى، فروى كون مثلا تطارده باستمرار **ايثيل روزنبرج** التى تحوم صورتها حول سريره، وكأنها قد جاءت إليه من العالم الآخر لتزحم عالمه، وتؤكد له **ايثيل روزنبرج**، التى تزعم بحماسة أن عملية إعدامها هى وزوجها أيام الحملة الماركثية بالرغم من برائتهما، قد فشلت وقد استطاع أن يقتلها حقا، ولكنه لم يتمكن أبدا من هزيمتها، ويحاول كون، وهو على سرير الموت، أن يكرر معها نفس اللعبة القديمة، لعبة الإيقاع بها بالخديعة، ولكنه يخفق، ويدرك أنه لم يستطيع أن يهزمها حقا، أنها تمكنت من الانتصار عليه بما حققته من سمعة فى العالم أجمع، وبما أثبتته الأيام من براءتها وخطل الماكارثية برمتها، وهذا اليقين الجديد تدريجيا فى أعماق كون، وينزع منه كل أمل له فى الخلاص، وهو الذى يجهز عليه فى النهاية، روحا حائرة لاخلاص لها، يرفضها الجميع ولا تستطيع حتى الأياب إلى أقليتها اليهودية أو حمل الأقلية الأخرى التى انتمى إليها بسلوكه الجنسى على قبوله .

أما براير الذى شفت بصيرته بالمرض وزيارات الملاك المتعاقبة له، فإنه يرى الأحداث التى تدور من ورائه، ويعرف أن لويس قد أقام علاقة مع مساعد روى كون، ولما يواجهه بهذه الحقيقة يصاب لويس بنوع من التقزز، وكراهية الذات، ويبدأ فى البحث عن تاريخ جوزيف بيت فيكتشف أنه لا يقل رياء عن كون، وأنه كان يصوغ الأحكام القانونية ضد ممارسى اللواط، وأنه أحد أعمدة المجتمع الذى ينهض على الكذب والخديعة وعلى العسف بالمغامرين. وبعد الشجار معه يتركه جوزيف ويرجع إلى زوجته التى تخفق فى إعادته إلى الحياة المنزلية أو العلاقات الجنسية السوية، ومن هنا تعود من جديد إلى استقصاء تدهور الحلم الذى تنهض عليه عقيدة المورمون، وتدهور يوتوبيا الجمهورين معه، وتعقد المسرحية علاقة تراز وتزاوج بين براير وبين هارير زوجة جوزيف بيت المهجورة التى تعانى من التمزق بين تعاليم عقيدتها القائلة بسعادة الإنسان، وبين معاناتها بسبب إخفاقها فى فهم شذوذ زوجها أو تقبل حقيقته . ليس فقط لأنها تعانى من هجرة زوجها لها

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وهو الآخر يعانى من تخلى حبيبه عنه، ولكن أيضا لأنها قد استطاعت أن تنضج مثله على نيران المعاناة الهادئة وأن تحول هذه المعاناة إلى بصيرة نافذة تمكنها من التكيف بشكل أفضل مع تشوهات العالم من حولها. ولا تكتفى المسرحية بتحقيق التوازى بين هاتين الشخصيتين فى الحاضر وحده ، وإنما تمتد به إلى العالم الآخر الذى تغلق به هذه المسرحية دائرة بداية المسرحية الأولى عند صعود الشخصيتين معا إلى العالم الآخر والالتقاء بأسلاف لويس الذين افتتحت المسرحية الأولى بجنازتهم. لكن المسرحية وقد طرحت تصور ممارسى اللواط عن الجنة، بأنها مثل سان فرانسيسكو بالنسبة لهم، فإنها ترد برايز مرة أخرى إلى الدنيا ، حيث تتمثل صورتها فى صياغة مستقبلية قادرة على الجمع بين الحلم والواقع، بين سان فرانسيسكو والجنة المبتغاة .

لكن هذه النهاية شبه المتفائلة للمسرحية ليست إلا نوعا من طرح الحلم بإزاء الكابوس الواقعى الرازخ الذى تعرفنا على تفاصيله القاسية على طول عملية التشريع المتزامنة لمختلف شرائح المسرحية، فقد كشف لنا الخط السياسى والتاريخى الذى يمثله روى كون عن إخفاق رجعية الجمهوريين المحافظة باعتبارها جوهر الروح الأمريكية فى طرح حل للداء الأمريكى أو حتى فى مواجهته بأمانة. ليس فقط لأن ضحاياها الذين تقدم لنا المسرحية تنويعاتها المتعددة عليهم من **إيثيل روزنبرج** حتى بزاير الذى انتزع كون حقه فى العلاج التجريبى المجانى ينتصرون عليها بطرقهم الخاصة، ولكن أيضا لأنها لم تتمكن من تحقيق خلاص أنصارها الفردى . فقد انتهى كون، الذى أخلص لها طوال حياته وأصبح علما على قدراتها الجبارة فى تسخير كل شىء بمكيافيلية نادرة لمصلحتها ، بالطرد من جنتها ويشطب أسمه من جدول المحامين وبالموت ككلب وحيد لا يعطف عليه إلا المرض بلاير الذى يتعاطف معه بالرغم من احتقاره الداخلى له. أما على الصعيد القيمى والدينى فقد أثبتت المسرحية أنه مهما تتابعت الملائكة على أمريكا ومهما تعددت الرسالات ، من ملاك **يعقوب اليهودى** إلى ملاك **سميث المورمونى** وحتى ملاك **برايز اللواطى** فإنها لا تستطيع أن تقدم لإنسانها الخلاص من ريفة الفردية الأنانية المبهظة . فقد باع اليهوديان روحهما لشيطان هذه الفردية المسقمة . أما المورمونيون الثلاثة بيت وزوجته وأمه فقد مزقتهم التناقضات الحادة بين رؤى ديانتهم الطهرانية المحافظة التى تفترض سعادة الإنسان، وبين معاناتهم من الوحشة وفقدان التحقق. وتفقد طهرانية المورمون مثاليتها أو قدرتها على تقديم حل للداء الأمريكى بتلوث بيت ولواطيته ، وبتخلى زوجته عنه فهى لا تريد منه سوى بطاقة الائتمان التى تمكنها من الإنفاق على حسابه ، أما أمه فإنها هى الأخرى تصاب بالإحباط وهى ترى فردوس ديانتها الأرضى يتكشف عن الجحيم المتخفى فى أغواره، وبقى برايز وبلايز فى نهاية المطاف يبحثان عن يقين جديد ، فهل ثمة من يقين فى هذا المجتمع الأمريكى الذى يعانى من داء فقدان البوصلة الاجتماعية الداخلية ، وتستدير قطاعاته على نفسها تشبعها تمزيقا؟ **أما على الصعيد الفكرى والاجتماعى فقد بقيت أسئلة المسرحية الأساسية حول داء المجتمع الأمريكى الذى لاشفاء له بلا جواب . وبقى لويس الضائع ممثلا لهذا البحث المستمر عن يقين بينما يمثل برايز البحث عن شفاء لمرض لابرء منه : لأنه مرض الحضارة الأمريكية برمتها .**

محمد سليمان

الملتقى الثانى للشعر العربى الهولندى

فى مدخل مسرح «De Balie» بأمستردام استوقفتنى العبارة «**كل رأى عابر لكن الفن يبقى**» All Opemion is Tronsient but only Art Remains. واستوقفنى أيضاً ذلك التعايش الجميل بين التيارات الإبداعية المختلفة.كنت مدعوا مع بعض الشعراء العرب للمشاركة فى أعمال الملتقى الثانى للشعر العربى/ الهولندى فى الفترة من ٢٥ إلى ٣٠مايو ١٩٩٤ والذى اقتتح بمناقشة قضايا الحرية والشعر. شارك فيها الشعراء من الجانبين بطرح تصوراتهم عن القيود التى يعانى منها الشعر والشاعر. المشترك الوحيد بين الجانبين تمثل فى قضايا اللغة، فالشاعر الهولندى لايعانى على المستويين السياسى والأخلاقى لكنه يواجه الفردية وسطوة الحس التجارى وتحولات الذوق والسلوك والموضات التى تتبدل بشكل يومى. فى نهاية الجلسة أعلن مقررها الشاعر **فيلم فان تورن** أن الشعراء سيقومون بمراجعة القصائد المترجمة لتنقيتها وصقلها، وأن عددا من الورش الصغيرة قد تم تشكيله، كل ورشة يعمل بها شاعران (هولندى وعربى) سيتبادلان قراءة نصوصهما بالعربية والهولندية أمام الجمهور، وأن المراجعة ستتم استناداً إلى لغة وسيطة هى الفرنسية أو الإنجليزية.

كان على أن أعمل مع **فان تورن** نفسه الذى قرأ قصيدته «**الجزيرة**» بالإنجليزية مفسراً العديد من الكلمات والعبارات كما قرأت قصيدتى «**أعشاب صالحة للمضغ**» التى لم ينتبه مترجمها إلى العديد من معانى المفردات ومعظم الأسماء والإشارات التراثية والتاريخية. لذلك وبعد نهار كامل كنا تقريباً قد أعدنا صياغة القصيدتين.

خُصِّصَت الجلسة الثانية لمناقشة قضايا الترجمة ومشكلاتها . بعض الشعراء والنقاد كان يرى أن

النصوص النهائية قد ابتعدت عن أصولها وأن كل شاعر قد ألقى بظله على قصيدة زميله والبعض كان يرحب بما قد تم إنجازه ويرى أن الشاعر وحده هو القادر على ترجمة الشعر على الأقل لأنه سيحفظ للنص بعض توهجه وشعريته.

شارك فيالملتقى من الشعراء العرب اللبنانى **عباس بيضون** والمغربى **محمد بنيس** والتونسى **أولاد أحمد** وعدد من شعراء المغرب الشبان بعضهم يعيش فى هولندا، ومن الهولنديين عدد كبير من الشعراء يمثلون التيارات الشعرية المختلفة، سأحاول تقديم بعضهم للقارئ معتمداً أولا على النصوص وبطاقات التعريف وثانيا على مقدمة كتاب «الشعر المعاصر فى البلاد الواطئة»

Contemporary Poetry of the low Countries الذى ألفه Hugo Brems و Ad Zuiderent وترجمه إلى الإنجليزية Julian Ross /Theo Hermans وتبدأ المقدمة بخلفية تاريخية عن الشعر الهولندى فى الفترة من ١٨٨٠ إلى ١٩٤٥، جاء فيها «**أن الشعر الهولندى فى العقود الأولى من القرن العشرين لم يتأثر كثيراً بتيارات التحديث التى كان يموج بها الشعر فى فرنسا وألمانيا وإيطاليا كالمستقبلية والتعبيرية والسوريالية. ثم** تفسح المقدمة بعد ذلك لموجات التجديد وللشعراء التجريبيين. النقاد أيضاً يستخدمون بعض المصطلحات التى يستعملها نقاد الشعر عندنا: شعراء الخمسينيات، والستينيات والسبعينيات. لكنهم يضعون الشاعر أحياناً فى أكثر من موجة استنادا إلى اتساع تجربته وتجددها. وقد لاحظت أن معظم الشعراء الهولنديين يكتبون إلى جانب الشعر الرواية والقصة والمسرحية.

● بيرت شخيربيك Bert Schierbeek.

ولد فى عام ١٩١٨ ويعيش فى الريف، ساهم فى المقاومة ضد الاحتلال الألمانى فى الحرب العالمية الثانية. يعتبر رائدا من رواد الحداثة فى الشعر الهولندى، أسهم فى تأسيس حركة **كوبرا Cobra** التى استمدت اسمها من أسماء ثلاث عواصم أوروبية هى كوبنهاجن / بروكسل / أمستردام والتى كانت تجمع الشعراء والفنانين التشكيليين الذين تمردوا بعد الحرب ورفضوا المجتمع المحافظ وانحازوا إلى التحديث.

إلى جانب الشعر كتب شخيربيك عددا من المسرحيات وكتب الإرشاد السياحى والمسرحيات التليفزيونية، كما صدرت له أيضاً رواية شعرية. العمق والبساطة يهيمنان على شعره ـ الطبيعة أيضاً والحياة الريفية ـ التأمل والتكثيف والاقتصاد اللغوى:ـ

صانع الدراجات
فى كوخٍ
تحت ضوء باهت
يجلسُ
يركعُ
يقعى
لواحدة من الدرّاجات العديدة
تقول أهلاً
يقول أهلاً
فى عينيه لمعانٌ
ويرى نوراً على الدواسات ينير الأرجل
وعلى السّرج الأفخاد والفساتين
ما تحتها
وما يتوقع

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تقول أهلاً
يقول أهلاً
ثم يقف
يشد المقود
ليرى على المقبض كلّ تلك الأيدى
وينطلق مدمدماً
فى يومٍ ما
فى مساء ما
سبح جبل مولا فى الضبابِ
ولم يعد مَرْئياً.

● **ڤيلم ڤان تورن Willem Van Toorn.**

ولد سنة ١٩٣٥ يعيش فى أمستردام، إلى جانب دواوينه أصدر عدداً من الروايات والقصص القصيرة كما يكتب للإذاعة، يعمل الآن رئيسا لتحرير مجلة Raster الأدبية.

فى شعره تتشابك الأضداد وتختلط الأزمنة، قصائده لاتنفتح بسهولة فهو يمزج الواقعى بالخيالى والأسطورى بعناصر الحياة اليومية والشخصى، يقول من قصيدة طويلة له بعنوان (**الجزيرة**)

على الطاولة وُضِعت الجزيرة
خيال الانطواءات تحت أشعة الضوء
التقاسيم رزقاء حتى الحافة
والجبال الرمادية لم تزل فى الخيال

●

من أرض مُسَطّحة نشأتُ
الطرق فى موازاة خطوط مُنَقّطة
صراصير الليل وبساتين الزيتون والإصبع
تقع هناك على بُعد ميليمترٍ واحد
يدك على الباب
السواد من جريدة يساقط كمطر
على الجزيرة
أتريدين أن أفرغ الغرفة؟
المدينة بلا حصن
الجبال على الأطراف الثلاثة مازالت
شابة وخضراء
انحناءةُ البحر
والأشرعة التى يفترض أن تكون هناك.

ويقول فى قصيدة بعنوام (**الأب والطبيعة**):

منذ القدم أصبحت الهضاب هنا
السفوك البُنِيّةُ بأدغالها المجذومة
والأخاديد التى صقلتها الرياح
على جبهتك الصخرية الشهباء
قرية ذهبية
وبستان الزيتون فى راحتك
ينمو على الأصابع
الفصل الآن دافئ فوق قدميك
الغيوم المبعثرة كالزغب
تجلب معها برودا للمساء
والحمام الهادل الناعس
يختبئ فى منبت شعرك.

● **ليونارد نولنس Leonard Nolens.**

شاعر بلجيكى ولد عام ١٩٤٧ فى إقليم الفلاندرن الذى يتكلم أهله الهولندية،

درس الأدبين الألمانى والإيطالى، يعمل بالترجمة وحاصل على عدد من الجوائز؛ إلى جانب الشعر نشر جزئين من مذكراته. فى شعره نبرة نبوية؛ الشعر عنده ممارسة للحياة وبحث دائم عن الذات؛ فى اللغة يعد واحدًا من أهم شعراء الرومانسية؛ يقول فى قصيدته (**مكان وزمان**):

انا مولود فى بلجيكا
انا بلجيكى
لكن بلجيكا لم تولد أبداً فى داخلى
أنا مولود فى فلاندرن

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لكن مهدى القديم لم يكن هناك
فلاندرن هى الآن أمى
الحديثة
والاصطناعية
منها أخذت لسانى
ومنها الم الهراء
ولدت فى ١٩٤٧
نَقْصُ العالم ترعرع داخلى
وفى أعماق لم يزل يكبر.

ويقول فى قصيدته (تدبير):

فى تلك اللحظة
ومن تلقاء ذاتها
حملت أمٌ بنفس الابن
كما هو مكتوب على شاهد الأب
إخلعْ عنى معطفى إذن
البسه مضطراً
إقلع سروالى
كما أفعل كل يوم
وضَعْنى فى التابوت
ببطء وببطء أكثر
احفظنى فى القبر لاأريد فرْناً
فقد احترقتُ وانْخَبَزْتُ من زمن
اتركنى ضائعاً أهوى
مثلما عشتُ دائماً
وضع على الخبز علامة الصليب
كما فعلت أمى.

● **ايلما فان هارن Elma Van Haren.**

ولدت عام ١٩٥٤ تعيش فى امستردام وانتورين ببلجيكا، متمردة على اللغة، وتسعى إلى توظيف اللغة المحكية ومفردات الشارع، إلى جانب الشعر تكتب المسرحيات. من قصيدة طويلة لها بعنوان (**التوعك**)

فى الجسم فتحات كثيرة
ينتظرها العالم بفارغ الصبر
بِرَمْيات أحجارٍ
بودى أن أقيس المسافة إلى
الآخرين
لكن علىّ أن أكون هادئةً
كى يزول التوعك
أملك شريطاً كهربائياً
يزودنى بثلاثة أمتار إضافية
البس حلَقا من النحاس فى أذنى
له شكل دفّة سفينة
وعندما أصادف أحداً
أستطيع دونما توقف
أن القى تحية اللقاء والوداع فى
وقت واحد.

فى العقدين الماضيين انتعشت الأشكال الشعرية القديمة، وعاد الشعراء الهولنديون إلى توظيف التراث ومحاورة الماضى. هناك مثلا الشاعر

يان كوبير Jan Kuijper

المولود عام ١٩٤٧ والذى يعد واحداً من أهم شعراء السبعينيات، رحّب النقاد بمجموعته الأولى سونيتات واعتبروها أجمل سونيتات الشعر الهولندى فى القرن العشرين؛

وبعد صدور مجموعته «**الأضرحة**» عام ١٩٨٩، والتى تبرز فيها استفادته من شعراء القرن السابع عشر والكتاب المقدس والتراث بوجه عام، صار النقاد يعدونه واحدا من أهم شعراء الكاسيكية الجديدة والرومانسية الجديدة والرمزية وما بعد الحداثة، وهذا يردنا فى النهاية إلى العبارة المضيئة فى مدخل المسرح الذى عقد فيه الملتقى الشعرى والتى تقول: **كل رأى عابر لكن الفن يبقى.**

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

صبحى شحرورى

وقفة مع الأعمال الأدبية الجديدة

سنحاول أن نقف فى هذه الرسالة عند الأعمال الأدبية التى صدرت حديثا فى فلسطين؛ حتي يستطيع القارئ أن يقف على الصورة العامة للواقع الأدبى الفلسطينى.

وإذا بدأنا بالرواية ، سنجد أن معظم الروايات التى صدرت في الضفة الغربية وقطاع غزة تحديدا ، تلتبس فيها شخصية البطل الرئيسى بالراوى والمؤلف لتبتلع ما عداها من الشخصيّات. فلا صوت يعلو على صوت المؤلّف الذى يستخدم الشخصيات الأخرى كأدوات لتزيين صورة البطل، وهو يُميتها أو يخترعها وقت يشاء لسدّ حاجته ، ثمّ يُلقيها بعيداً.

وهذا لا ينفى صدور بعض الروايات الجيّدة المتماسكة ، أذكر منها رواية القاصّ عمر حمّش من قطاع غزة ، واسمها «الخروج من القمقم» وقد صدرت عام ١٩٩٢ م عن اتّحاد الكُتاب الفلسطينيين. وكذلك رواية الكاتب **عزت الغزّاوى** واسمها «الحوافّ» والتى نُشرت عنها دراسة فى مجلّة «فصول» .

على أن قطاع غزة غنى ومتقدم فى ميدان القصة القصيرة ، وأمامى المجمعات التالية وكلها من طباعة اتحاد الكتاب الفلسطينيين .

١ ـ الصبى والشمس الصغيرة ـ غريب عسقلانى ١٩٩٢

٢ ـ حيطان من دم ـ زكى العيلة ١٩٩٠

٣ ـ صور وحكايات ـ محمد أيوب ١٩٨٩

٤ ـ الطفل والدورى ـ سبحى حمدان ١٩٩١

٥ ـ الدوائر برتقالية ـ عبد الله تايه ١٩٩١

والمسألة الملفتة للنظر ، هى المدة ما بين زمن النشر ، وزمن الكتابة ـ أو حتى النشر فى مجلات إن حدث ـ والتى تزيد على العشر سنوات ، وهو زمن طويل ، الأمر الذى يشير إلى أن الكاتب يكتب ويراكم حتى تتاح له فرصة النشر ، ويدل أيضاً

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

على أن توقف اتحاد الكتاب عن نشاطه مسألة هامة تدعو للنظر . والملاحظ أن أغلفة المجموعات الخمس مزينة برسوم ـ ليس تصميمات هندسية ـ لها دلالات تواكب ما يجرى فى القطاع ، أى تشير إلى أشخاص مشبوحين أو محاصرين ، وهذه مسألة عامة . الظاهرة الثانية هى تقطيع القصص إلى أجزاء باستخدام الأرقام أو الإشارات ، ولذلك علاقة بالقصة الدائرية الشكل ، حيث تطرح واقعة أولى تنطوى على طرحٍ ما ، ويترك للآخرين التعليق عليها لتبرز المحورية الرئيسية من زوايا نظر متعددة ، ويمكن القول ـ بتحفظ ـ إن ذلك يشير إلى تعددية الأصوات داخل القصة القصيرة الواحدة ، وهى مهمة أنجزها جيل الستينيات فى مصر من القاصين .

ويمكن القول ، أيضاً ، إن هذه الأجزاء قد تنزاح عن أو توازى أو تناقض الخط الرئيسى فى المقدمة ، وقد يشكل ذلك سبباً لغنى القصة ونهوضها إن أحسن استخدامه .

ذلك لا ينطبق على كل كتاب القصة فى القطاع ، فالقاص **زكى العيلة** ينصرف إلى هدفه مباشرة دون تنويع ، فالقصة عنده وتر مشدود بين طرفين ، وفى إطار بلوغ الهدف نادراً ما يتوقف ، وحتى إذا ما احتاج إلى [illegible] قات جانبية ضرورية ، فإنه يقدمها بصورة تلخيصية ، ومع ذلك فالنص عنده يتوهج .

معظم كتاب القصة فى القطاع والضفة لا مجال لديهم للتجويد اللغوى ، إذ لا ينظر للنص كعمل فى اللغة ، بل يجب عليه أن يؤدى المهمة المطلوبة منه ، أى أن غائيته تقع خارجه ، وتلك نقطة افتراض تفصل بيننا وبين بعض النصوص الحديثة فى الخارج .

ذلك لا يقلل أبداً من فعالية النصوص ، إن القصة عندنا لابد أن تحمل بحمول جسيمة ، وذلك يخالف الرأى الذى سمعته من د. **حسام الخطيب** فى عمّان ، من أن القصة القصيرة لابد أن تكون همومها صغيرة ، وأن لا تحمل بحملٍ أكبر منها .

ومع ذلك ، نجد عند القاص المميز **غريب عسقلانى** محاولات فى التجريب ، فهو يقدم الفنتازى والعجائبى ، كما فى قصة «الصبى والشمس الصغيرة» ، ويقدم كثيراً من الرموز المضيئة .

أما قصص **محمد أيوب** فتنزاح قليلاً عن أثر المشهد اليومى ، وتستلهم حقب شتات سابقة يدخل الشخصى فيها ، وتدخل حالات انبعاث باطنى للأحاسيس ، وبذلك تتميز ، ولكن ذلك لا يتم دائماً ، وقد يتراجع .

ومثل ذلك يحدث عند القاص **صبحى حمدان** ، كما فى قصة «الليل والفجر» إذ تسوقنا الأحداث لنوع من الانبعاث الروحى ، ولو أن هذا الانبعاث يدفع القاص ، أحياناً ، إلى تشتيت السرد .

أما مجموعة الروائى والقاص **عبد الله تايه** «الدوائر برتقالية» فهى مقسومة إلى قسمين يفصل بينهما زمن يصل فى حده الأدنى إلى خمس سنوات ، والقصص الأحدث هى الأنضج ، ومن الظلم أن يحاكم كقاص لأنه روائى بالدرجة الأولى . إن تلاحق الأحداث يدفع باتجاه التسجيلية والتماثل ، أقصد تماثل صور الشخصيات وعدم تنوعها ، إذ نادراً ما جرى تصوير نماذج خارجة عن الصف أو متعاونة . إن هذه القصص تختار لحظات الصدام والمواجهة ، والانخراط فى المواجهة هو معبر

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تطهير لأنها منبت الصراعات بكل أشكالها ، هناك صراعات داخلية فى النفس ، ولكنها تظل تنسحق يومياً تحت وطأة المشهد الأسر . واذكر ، هنا ، سطوة المشهد ـ على الشعر هذه المرة ـ فى جنوب لبنان ، والنقاشات التى دارت حول ذلك ، ومحاولة الشاعر **محمد على شمس الدين** الانفكاك من أسر هذا المشهد . ها أنا انصرف ، قليلاً أو كثيراً ، عن العموميات التى تفرضها طبيعة الرسالة إلى شىء من التفصيل ، وهدفى أن أشير إلى نقطة افتراق هامة بيننا وبين الأدب العربى ، أملاً أن تتعزز سبل التواصل مع الرواد هناك ، وأن لا تردوا أدبنا ، بل تضعوه فى دائرة النقد ، وإذا كان طلبنا للمساعدة مشروعاً، فكيف بمطالبتنا بالنقد .

أما ميدان التميز النسبى فيقع فى إطار الشعر ، وسأقوم بتغطية ذلك فى رسالة قادمة ، غير أن ذلك لن يمنعنى من الإشارة إلى ديوان الشاعر **على الخليلى** «سبحانك سبحانى .. من طينك طوفانى» وهو ديوان مميز بالنسبة لمسيرة الشاعر الطويلة ، وحتى بالنسبة للشعر المحلى.

وقد صدرت دواوين مميزة كثيرة ، هذا ويواصل الشاعر **عبد الناصر صالح** نشر قصائده فى الصحافة العربية ، ويحمل قصائده بصور تؤنسن الطبيعة وتدخلها فى ساحة الصراع ، وقد أثبت قدرته وتميزه فى مجموعتيه الشعريتين :

«المجد ينحنى أمامكم» الصادر عن اتحاد الكتاب الفلسطينيين عام ١٩٨٩، والمطولة الشعرية «نشيد البحر» الصادرة عن منشورات دار النورس ـ القدس عام ١٩٩٠، كما صدرت أعمال هامة للشعراء : **المتوكل طه ، سميح محسن ، باسم الهيجاوى ، يوسف المحمود ، ووسيم الكردى .**

غير أن الشعر ، عندنا ، يفتقر إلى استخدام أساليب كثيرة عرفها الشعراء العرب الكبار ، إذ لا يوجد لدينا شعراء (ميثوبيون) ـ لا أدرى لماذا لا يقال أسطوريون ـ أو ليجوريون،أو شعراء يستخدمون القناع أو يتجرأون على الاقتراب من المسرح الشعرى ، والأسماء المقابلة عربياً كثيرة ومعروفة .

فى السنوات الخمس الأخيرة ، وبسبب صعوبة الوصول إلى القدس ، حيث مسارح الحكواتى والقصبة وغيرها ، قدمت بعض العروض المسرحية فى المدن المختلفة لفرق محلية ـ فرق تجاوزاً ـ لم تكن مسرحيات بالفعل ، بل إن أصحابها أسموها اسكتشات ، وهى دون المستوى المطلوب بكثير ، وتتوفر على عدد كبير من الشعارات والخطابة ، هدفها جلب التصفيق لا أكثر .

والضعف لا يقتصر على هذه العروض ، وإنما يمتد ليصل المركز ، أعنى القدس . فهناك مسرحيات يقوم شخص بعينه بكتابتها وتمثيلها وإخراجها ، فكأنهم يعيدون سيرة المسرح العربى الأولى . المهم أن نصاً محلياً واحداً لم يكتب . ومع ذلك فهناك مسرحيون معروفون وبعضهم درس المسرح ، ولكن هؤلاء يقدمون ـ فى العادة ـ نصوصاً أجنبية .

ربما تمر مسارحنا اليوم بأزمة مالية حقيقية ، ولكنها ـ على ما أعلم يقيناً ـ قد مرت بظروف رخاء حقيقية ولم تستغلها بالصورة المطلوبة ، وأنا لا أحصر الأسباب فى القائمين عليها وحدهم . ويبقى أننى لا أعمم ، وأن نفراً محدوداً من المسرحيين قد أدى واجبه .

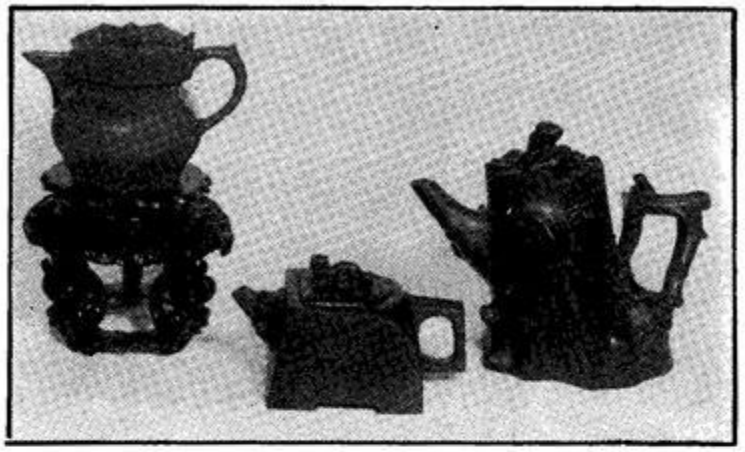
طولكرم

أحمد على أحمد

لوحات الفنان جيانج جيوفنج وخزفياته

(الوطن)

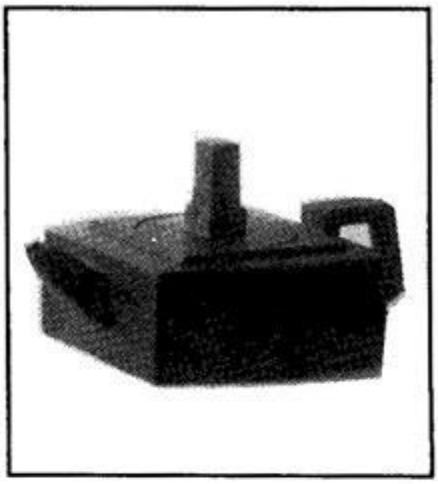
(بوذا)



فى اليسار إناء يمثل غطاء بوذى للراس فى الوسط إناء على شكل نمر وفى الجهة اليمنى إناء على شكل جزء من شجرة البرقوق

لقد أحب «جيانج جيوفنج» الحياة العادية اليومية فحولها إلى فن جميل، واستمر من خلال إيمانه العميق يحاول اختيار الوسيلة الملائمة التى يستطيع من خلالها التعبير عن نفسه بالشغل على القماش لفترة طويلة إلى أن وجد نفسه فى اللوحات الزيتية. وعندما أقيم أول معرض له فى (المتحف الصينى للفنون) أدت أصالة لوحاته وقوى تعبيراته إلى التأثير بعمق فى جمهور الحاضرين.

وُلد جيانج فى عائلة تعمل بأشغال النجارة، وقد اكتسب معارفه وخبراته الأولى من خلال الأسرة، وأصبح جنديا ثم عاملاً، واشتغل عدة سنوات فى الريف. والحادث الذى كان له الفضل فى اتجاهه إلى الفن هو مقابلته لمدرس رسم يدعى «هونج كينتونج» الذى أدرك نبوغه المبكر، ومن ثم دعاه للعيش ضيفاً على أسرته. وتحت رعاية هونج هذا وإرشاداته، تلقى جيانج تدريبات قاسية وصارمة، ليس فقط فى أساسيات الرسم والتكنيك ولكن أيضاً فى الموسيقى والأدب وكيفية تذوقهما. وأدى هذا إلى تزويده بأرضية صلبة غنية



إناء على شكل عمود السماء

إناء على شكل خوخة

انية عطر

بالمعرفة فى مجالات مختلفة، مما كان له دور كبير فى مستقبله الفنى وأسلوبه فى البحث.

فى عام ١٩٧٤ قُبل **جيانج** فى أكاديمية الفنون وعندما تخرج عين فيها، لكنه لم يستمر طويلا إذ انتقل ليعمل مدرسا بالمعهد المركزى للدراما، فى هذا الوقت شعر بأن الفن يشمله بعالمه الخصب اللانهائى، لذا بدأ يبحث عن الجذور القديمة للفن، وقد قسم بحثه إلى قسمين: أولهما هو البحث فى التراث الفنى الغربى، وثانيهما هو البحث فى الفن الصينى.

وقد خرج من فحصه للوحات الكلاسيكية الغربية بعدة ملاحظات، منها إحساسه بالعمق والبساطة اللذين يميزان المدرسة الفلمنكية، والانسجام والصفاء اللذين يميزان المدرسة الكلاسيكية الفرنسية، والإحكام والخصب اللذين يميزان المدرسة الألمانية. بعد ذلك كرّس الوقت للبحث عن الإبداع فى وطنه الأم، خاصة فى تراث «**التبت**» وشمال غرب الصين. وقد توج سفره الطويل والشاق عبر المناطق النائية لمعرفة أوجه الاتفاق والاختلاف بين الفن والدين، ومنشأ الثقافة الصينية، باكتشافه مجموعة فريدة من الخزفيات القديمة، التى ربما تكون قد أوحت له بأعماله الخزفية التى تعتبر سنة ١٩٨٧ علامة مميزة وواضحة ل(**جيانج**). ففيها رسم لوحته الشهيرة «**اللاما**»، وإذا تكلمنا عنها نجد أن تعبيرات «**اللاما**» محيرة إلى حد كبير: الوجه ممتلئ جامد والظل الذى يميز الخلفية شفيف ناعم والأشياء التى يمسك بهما: (النسيج فى اليد اليمنى والقارورة فى اليد اليسرى) رقيقة وغامضة تماماً كخلفية اللوحات، والتركيب العالى لسطح اللوحة أظهر بوضوح مهارة الرسام وسمو تقنياته، بالإضافة إلى تشرب اللوحة برؤية الفنان الدينية والحياتية.

وقد أعاد **جيانج** استكمال عدة لوحات كان قد تركها فى مسقط

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الإقامة فى جبال فوشون «هوانج جونوانج»

رأسه بعد عشر سنوات من الرحيل، خصوصاً ثلاث لوحات تحت فكرة «**تتابع الثيران**» هى: (وطنى - بين السماء والأرض - الحلم الأحمر)، حاول فيها التعبير عن ثلاث مراحل للوجود الإنسانى (الميلاد - الحرية - الموت) من خلال تصوير الثيران المقيدة بالحياة والعمل مع الفلاح الصينى.

إن إيقاع الحياة العادية فى هذه اللوحات لم يكن على حساب شاعريتها وما توحى به من توافق روحى وضبط للحركات. وقد فازت لوحة (**وطنى**) بمكافأة الشرف فى المعرض الدولى للشباب ١٩٩٠ .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وصول الأميرة ون تشينج إلى التبت

ابن السماء

اللاما